

Diego Cervelin

UMA POÉTICA DO DESPEDAÇAMENTO
[uma invenção de Jorge de Lima]

Tese de doutoramento apresentada
ao Programa de Pós-Graduação em
Literatura da Universidade Federal
de Santa Catarina, sob orientação
da Prof^a. Dr^a. Susana Célia Leandro
Scramim, como requisito parcial
para obtenção do grau de Doutor
em Literatura

Ilha de Santa Catarina
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Cervelin, Diego

Uma poética do despedaçamento : Uma invenção de Jorge de
Lima / Diego Cervelin ; orientadora, Susana Scramim -
Florianópolis, SC, 2016.
270 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Poesia. 3. Imagem. 4. Despedaçamento.
5. Corpo. I. Scramim, Susana. II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura.
III. Título.

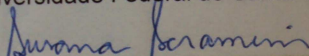
"Uma Poética do despedaçamento [uma Invenção de Jorge de Lima]"

Diego Cervelin

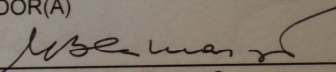
Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOUTOR EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

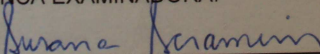


Prof^a. Dr^a. Susana Celia Leandro Scramim (UFSC)
ORIENTADOR(A)

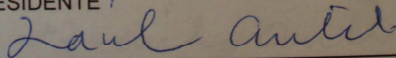


Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

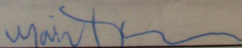
BANCA EXAMINADORA:



Prof^a. Dr^a. Susana Celia Leandro Scramim (UFSC)
PRESIDENTE



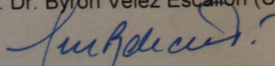
Prof. Dr. Raúl Antelo (UFSC)



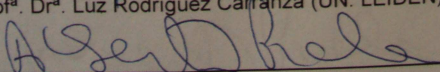
Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca (UFSC)



Prof. Dr. Byron Veléz Escallón (UFSC)



Prof^a. Dr^a. Luz Rodríguez Carranza (UN. LEIDEN)



Prof. Dr. Alberto Pucheu (UFRJ)

Para meus pais, Marcia e Nadir.

O grito não se perfila sobre fundo de silêncio, mas, ao contrário, o faz surgir como silêncio.

Jacques Lacan. *O seminário. Livro 11*

AGRADECIMENTOS

À professora Susana Scramim, pela orientação, pela companhia no processo de estudo e leitura da poética de Jorge de Lima e pelo carinho com que me despertou aos mundos incomensuráveis da poesia durante esses anos de conversas perpassadas por desejo de pesquisa e experiência.

Agradeço aos professores Jair Tadeu da Fonseca e Raúl Antelo pelos comentários antes, durante e depois da qualificação da pesquisa, pela atenção e generosidade em apontar caminhos capazes de desdobrar outras considerações que propus em torno da figura de Jorge de Lima. Agradeço igualmente aos professores Alberto Pucheu, Byron Vélez Escallón e Luz Rodríguez-Carranza pela acolhida sempre carinhosa, pela paixão investigativa e também por aceitarem participar de minha banca de defesa.

Aos colegas e professores do programa institucional PROCAD, entre UFSC, UFRJ e UNICAMP, com que tive o prazer de conversar durante esses quatro anos de pesquisa – não sem recordar que, em um meio-dia escaldante da primavera carioca, Alberto Pucheu me levou até as salas da biblioteca da Faculdade de Medicina da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde estava nada mais nada menos que aquele volume centenário do trabalho de conclusão de curso de Jorge de Lima.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Ao CNPq pela concessão dos quatro anos de bolsa de pesquisa – sem os quais este trabalho não teria sido possível.

Às minhas amigas queridas Patrícia Cella Azzolini, Flávia Cera, Luciana di Leone, Raquel Azevedo, Maiara Knihs, Juliana Pereira, Ana Carolina Cernicchiaro, Veronica Stigger, Denise Wendhausen, Juliana Rego Silva, Renata Dabori, Cristiane Scheide Garzo, Amanda Vieira, Bruna Vieira, Cinthia Busato, Laureci Nunes, Louise Llulier, Eneida Medeiros, Liège Goulart – inclusive pelos bons ares nesses últimos momentos.

Aos meus amigos queridos Leonardo D'Ávila de Oliveira, Thiago Roussenq Brehnsan, Giorgio Gislon, Rodrigo Lopes de Barros, Nicolas Aranda, Miguel Caballero, Fabián Ludueña, Lauro Anhezini, Fernando Scheibe, Eduardo Sterzi, João Paulo Fernandes Silva, Matías Borg, Diogo Campos da Silva, Anderson Ramos, Wagner Witt, Samoel Raulino.

Ao meu analista.

Ao Rubens Zimmermann, pela centelha de amor.

À Brigitte, pela companhia ronronante durante as madrugadas de escrita.

Last but not least, aos meus pais, Marcia e Nadir, aos quais dedico este trabalho pelo amor com que me receberam nos momentos mais agitados e, especialmente, por me mostrarem que não se sabe tudo.

RESUMO

Esta tese se concentra sobre certa lógica que perpassa alguns textos e imagens elaboradas por Jorge de Lima [1895-1953]. Ela diz respeito ao “despedaçamento” tanto das formas quanto dos sentidos e se avoluma especialmente ao longo dos versos de *Invenção de Orfeu*, livro publicado em 1952. Nesse sentido, trata-se do destaque de agitações de diferença e diferimento que expõem dois movimentos, pelo menos: primeiramente, uma retomada tanto de textos clássicos da literatura ocidental quanto dos próprios textos e imagens produzidas pelo médico e escritor Jorge de Lima. Por outro lado, essa retomada ainda se faz acompanhar de contorções dos sentidos, os quais então se afiguram metamorfoseados, de modo a expor uma instância de vacuidade primeira do sentido. Enquanto veicula faltas, ou seja, presenças em negativo, esse percurso de textos e imagens permite considerar os caminhos – se não alguns descaminhos – do pensamento que não se desfaz da dimensão do desejo mesmo quando ele se defronta com os desastres no transcurso histórico dos “eus” e dos “nós” despedaçados. Trata-se, portanto, da consideração de uma peculiar experiência da língua – seja no âmbito da consecução dos sentidos semânticos, seja naquele das sensações.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Imagem; Despedaçamento; Corpo.

LISTA DE IMAGENS

- 1 – Jorge de Lima. “Sem título” [fotomontagem], 193? Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, Fundo Mário de Andrade. *A pintura em pânico. Fotomontagens*. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2010, p. 33.
- 2 – René Magritte. “Espelho falso” [óleo sobre tela, 50 x 80,9 cm], 1928. Museum of Modern Art, Nova York.
- 3 – Jorge de Lima. “e as primeiras fecundações (contra todas as ordens)” [fotomontagem], 1943. *A pintura em pânico. Fotomontagens*. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2010, p. 43.
- 4 – Horacio Coppola. “Profeta Habacuc de Aleijadinho” [fotografia], 1945. Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais. *Luz, cedro e pedra. Esculturas do Aleijadinho fotografadas em Minas Gerais em 1945*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012, p. 47.
- 5 – Bruno Alves. “Profeta Abdias de Aleijadinho” [fotografia], 2012. Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais.
- 6 – Ismael Nery. “Dupla em preto e branco” [nanquim sobre papel, 23 x 16 cm], s/d. Coleção particular, São Paulo.
- 7 – Ismael Nery. “Figura decomposta” [óleo sobre tela, 42 x 47,5 cm], 1927. Coleção particular, São Paulo.
- 8 – Diego Cervelin. “Trecho de ensaio sobre Proust” [fotografia], 2016. LIMA, Jorge de. *Dois ensaios*. Maceió: Casa Ramalho, 1929, p. 46.
- 9 – Diego Cervelin. “Trecho de trabalho de conclusão de curso em Medicina” [fotografia], 2016. LIMA, Jorge de. *O destino do lixo higiênico no Rio de Janeiro* [1914]. Trabalho de Conclusão de Curso [Medicina]. Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 50.
- 10 – Jorge de Lima. “e entre o mar e as nuvens foram surgindo as primeiras formas” [fotomontagem], 1943. *A pintura em pânico. Fotomontagens*. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2010, p. 41.
- 11 – Jorge de Lima. “Sem título” [fotomontagem], 193? Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, Fundo Mário de Andrade. *A pintura em pânico. Fotomontagens*. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2010, p. 29.
- 12 – Ulisse Aldovrandi. “Puella pilosa annorum duodecim”. *Monstrorum historia cum paralipomenis historiae omnium animalium*. Bolonha: Typis Nicolai Tebaldini, 1642, p. 17.
- 13 – Francisco José de Goya y Lucientes. “Capricho 43” [Água-forte e água-tinta], 1798. Museo Nacional del Prado, Madri.

14 – Jorge de Lima. “Sem título” [fotomontagem], 193? Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, Fundo Mário de Andrade. *A pintura em pânico. Fotomontagens*. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2010, p. 27.

15 – Jorge de Lima. “Sem título” [fotomontagem], 193? Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, Fundo Mário de Andrade. *A pintura em pânico. Fotomontagens*. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2010, p. 25.

16 – Jorge de Lima. “Sem título” [fotomontagem], 193? Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, Fundo Mário de Andrade. *A pintura em pânico. Fotomontagens*. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2010, p. 28.

17 – Albrecht Dürer. “Adão e Eva” [gravura, 25,2 x 19,4 cm], 1504. *The complete engravings, etchings & drypoints of Albrecht Dürer*. Nova York: Dover, 1973, p. 86.

SUMÁRIO

Preliminarmente – 13

I. *Através dos nomes e das imagens* – 21

«§» – 46

II. *Segundo exórdio musaico... dessublimado* – 59

«§» – 89

III. *Reflexos e reflexões provenientes de um espelho em falso* – 99

«§» – 114

IV. *Um retraçamento... de circularidades?* – 122

«§» – 146

V. *Um monstro entre épica 100 epos e lírica 100 lirás* – 150

«§» – 192

VI. *Heróis... Não. Heróis. «Do olvido genesíaco»* – 205

Epílogo – 251

REFERÊNCIAS

... *de Jorge de Lima* – 254

... *sobre Jorge de Lima* – 255

... *sobre teoria, poesia, crítica e não só* – 258

Preliminarmente...

Este percurso de leitura se abre com certo interesse por considerar *uma* das linhas de força mais constantes ao longo da textualidade limiana e, como tal, se coagula na *Invenção de Orfeu* – i.e., esse desmesurado e irregular catálogo de poemas que Jorge de Lima publicou em 1952. [“Católico”, “surrealista”, “barroco” para alguns, aqui, ele será abordado como “médico e escritor”.] Os versos e reversos da *Invenção de Orfeu* expõem choques, lampejos perviventes na anamnese do despedaçamento tanto das formas quanto dos sentidos. Assim, na elaboração deste trabalho também foram utilizadas, subsidiariamente, passagens em que Jorge de Lima destacou ou aproveitou o despedaçamento – seja em um âmbito mais estrito das formas textuais e/ou imagéticas, seja naquele dos temas “despedaçados”. Dessa textualidade, desse arquivo anárquico, recorto especialmente poemas ou alguns de seus pedaços incluídos em *Poemas* [1927], *Novos Poemas* [1929], *Tempo e Eternidade* [1935], em *A túnica inconsútil* [1938], *Mira-Celi* [1943] em *Invenção de Orfeu*, logicamente; passagens da prosa, como *O anjo* [1934], *Calunga* [1935], *A mulher obscura* [1939], *Guerra dentro do beco* [1950]; considerações ensaísticas tais quais as que aparecem no trabalho de conclusão de curso apresentado pelo médico e escritor na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro [1914], no texto sobre *Proust* [1929], naqueles publicados no jornal carioca *A manhã*; além disso, produções imagéticas, como algumas das fotomontagens enviadas para Mário de Andrade em fins da década de 30 ou publicadas em *A pintura em pânico* [1943].

O começo não se dá senão com um desvio através do poema escrito por Roberto Piva e dedicado à figura, à efígie – caramente despedaçada – de ninguém menos que Jorge de Lima: “Jorge de Lima, panfletário do Caos”, incluído em *Paranóia* [1963]. Esse “desvio”, vale destacar, parte de um desejo que poderia ser assumido como duplamente estratégico. Primeiro, porque ele permite não subsumir nem tampouco resignar os meandros da textualidade limiana à conversão de Jorge de Lima ao catolicismo na década de 30¹. Segundo, porque essa nomeação

¹ *Advertência*. Tal estratégia não recusa nem tampouco oblitera aquela famosa conversão de Jorge de Lima ao catolicismo. Trata-se, mais antes, de colocar em questão – ou em suspenso, talvez – a imediatividade carregada de significações com que se lança à leitura dos textos e imagens engendradas por Jorge de Lima, i.e., como se se quisesse fazer crer que todos e quaisquer textos ou imagens limianas, para serem lidos, dependessem de um laivo de cristandade. Desse modo, vale a pena retomar a afirmação de Roger Bastide [in: *Poetas do Brasil*.

em favor do panfletário ou do professor do caos conflui com os fluxos e [des]encadeamentos que pervivem na poética do despedaçamento. Ora, na medida em que a atenção se dirige para esses versos [Capítulo I], percebe-se que eles remetem, em uma espécie de eco, àqueles presentes em “O nome da musa”, poema publicado por Jorge de Lima n’*A túnica inconsútil* [1938]. Assim, face a face com os dois arranjos significantes, intenta-se ensaiar a base para o apontamento das questões que haverão de ser apreciadas com maior atenção nos capítulos seguintes: por um lado, o despedaçamento – que não vem apenas na condição de tema, senão também como modo de apresentação e formulação da textura discursiva –; por outro, a consideração da musa como faltante em seu lugar e presença em negativo que aparece para tão logo desaparecer, configurando anamorfoses que envolvem as instâncias das palavras e das imagens – algo que se procura sinalizar através do recurso a duas fotomontagens elaboradas pelo próprio Jorge de Lima. Aliás, as faltas e presenças em negativo reaparecem ao longo do *Capítulo II*, na retomada dos romances *O anjo* e *A mulher obscura*, que Jorge de Lima publicou nos anos 30. Nesse sentido, as redundâncias da busca pela Bem-Amada, enquanto se revertem nos versos de *Anunciação e encontro de Mira-Celi* [1950], serão debatidas com os argumentos arranjados pelo médico e escritor em um ensaio de 1929 sobre Marcel Proust, onde se procurava “biografar” Proust e seus excursos literários através do conceito freudiano de sublimação – não sem alguma atenção às opiniões junguianas sobre homossexualidade.

Contudo, essa busca pela Bem-Amada também aparece no poema de abertura da *Invenção de Orfeu* [Capítulo III]. Justamente em função disso, ela permite um encontro da operatividade, da performatividade que, na circunstância da ausência mosaica, retoma textos clássicos e/ou

São Paulo: Duas Cidades, USP, 1997, p. 128] segundo a qual “Seu Deus [de Jorge de Lima] é um chefe de laboratório que faz experiências; o homem é uma cobaia entre as mãos da divindade”. Daí que, no lugar do nome “Jorge de Lima”, se opte por usar o epíteto “médico e escritor”, cujas operatividades e performatividades são capazes de se colocar na esteira da religiosidade – i.e., flertando com ela. *Em tempo*. Por “religiosidade”, procura entender-se algo como aquilo que Émile Benveniste [in: *Vocabolario delle istituzioni indoeuropee*. Vol. II. Turim: Einaudi, 2001, pp. 487-490] assinalava ao voltar-se para uma etimologia do termo *religio*, o qual não remeteria à ligação [lat. *ligare*] com a divindade nem ao sentimento que incita à prática de um determinado culto. *Religio* indicaria, antes, uma “diligência” – relacionada ao verbo *legere*, “recolher”, “reconhecer”, “reportar a si” – e, portanto, uma disposição subjetiva de escrúpulo diante dos atos e cultos.

elementos da textualidade limiana metamorfoseando seus sentidos, i.e., jogando ora com o esvaziamento deles ora com o que resta atravessado pelo sem-sentido. Por sua vez, tais elementos se coadunam com algumas das indicações fornecidas por Murilo Mendes tanto em sua apreciação de *A pintura em pânico* [1943] quanto naquelas em torno da *Invenção* – elas coincidem em pontuar um não esquecimento de Arthur Rimbaud e do potencial metamórfico atuante no gesto do corte e da montagem, que conjugaria construção e destruição, ao mesmo tempo. Daí que, portanto, o percurso também se dedique a destacar o grau de reversibilidade e repolarização que agita a própria contextura dos versos. Ou melhor, entre construção e destruição, a busca pela musa pode se deparar – nos reversos – com o abjeto, seja fazendo referência tão somente ao informe, seja remetendo àquilo que insiste em se decantar sem nenhuma forma nas formulações – tal qual o impossível, de acordo com a compreensão assinalada por Jacques Lacan.

Depois disso, a leitura se volta para a compreensão crítica mais reiterada na abordagem do livro de poemas de Jorge de Lima [*Capítulo IV*], cujo influxo costuma variar entre a) negação do texto como exemplo de estética monstruosa; b) subsunção do texto aos episódios gloriosos do mito órfico; c) resignação do texto ao hibridismo épico-lírico. A retomada da *Invenção de Orfeu*, nesse sentido, pareceria depender especialmente de uma afirmação sustentada por Jorge de Lima, que dizia encontrar um impulso gerador do texto na tentativa de modernizar as formas da epopéia. Assim, o contraponto a essas abordagens começa na consideração tanto da maneira como esse Orfeu mítico aparece nos poemas da *Invenção* – em consonância com a faceta “delirante”, aquela que vem depois da perda de Eurídice e da descida do herói ao Hades – quanto do modo pelo qual o herói se distancia, desde os primeiros versos, do entendimento que sustentaria a noção do *epos* e da *lira* – ou melhor, por um lado, a remissão do *epos* à descrição objetiva do “nós” e, por outro, a dependência da *lira* à manifestação subjetiva do “eu”. Com isso, intenta-se deslocar o interesse pela determinação da contextura formal até uma dimensão em que o conteúdo do texto exponha seus desdobramentos solidários com a singularidade de sua forma “monstruosa”, indicando a persistência de formulações que confluem com a apreciação da negatividade e confinam, entre sucessivos reversos e repolarizações, com a anamnese do despedaçamento.

Seguindo, portanto, com a abordagem dos aspectos convulsionados na formulação despedaçada da *Invenção de Orfeu*, passa-se a destacar [*Capítulo V*] a operatividade, a performatividade de usos diferidos e diferentes, de corte e montagem que se aprofunda tanto no esvaziamento

quanto no desinvestimento imaginativo dos sentidos eventualmente sustentados em textos escritos por outros nas mais variadas temporalidades e espaços. Ressalta-se, assim, a capacidade de rearticular pensamentos, narrativas e ordenações – até mesmo políticas – de uma maneira não necessariamente demiúrgica. Isso, não obstante, possibilita reconsiderar e ressignificar a “monstruosidade” do texto e de sua contextura como dimensão de “aconselhamento” e “advertência”. Em seus reversos, elas apontam tanto para o “retorno do recalcado” – por exemplo, na parentela etimológica entre monstro e monumento – quanto para uma sorte de não esquecimento da fragilidade, da porosidade, não apenas discursiva, que pervive no “eu” e no “nós”. Depois de retomar algumas das fotomontagens remetidas por Jorge de Lima ao amigo Mário de Andrade nos anos 30 e depois de relacionar seu caráter medusino com a admiração pelo romance gráfico de Max Ernst, *La femme 100 têtes*, i.e., “A mulher [de] 100 cabeças”, procura-se compreender o recurso aos textos escritos por outros como aproveitamento e multiplicação da negatividade obliterada na positivação formal do *epos* e das *liras*. Assim, procura-se compreender *Invenção de Orfeu* enquanto aparição potencialmente inquietante de um monstro entre épica 100 *epos* e lírica 100 *liras*.

Conforme se notará, cada um dos capítulos chega ao fim com uma espécie de anexo – introduzido pelo símbolo «§». Eles servem para destacar alguns elementos que surgiram durante a elaboração dos textos e são capazes de abrir a discussão, ampliar sua incidência ou introduzir aspectos que serão retomados e comentados em passagens posteriores. Diante disso, no «§» correspondente ao primeiro capítulo, contando com a retomada de um poema publicado por Murilo Mendes em *Tempo e Eternidade* [1935], “A musa”, trata-se de retraçar certas observações sobre a teoria platônica do entusiasmo, relacionando-a ao teor apresentado pelos poemas de Jorge de Lima que foram objeto de leitura no decorrer do primeiro capítulo. No «§» correspondente ao segundo capítulo, apresenta-se um poema escrito por Adalgisa Nery dedicado ao homem amigo Jorge de Lima, de maneira a retomar alguns desdobramentos – se não conselhos, advertências – especialmente úteis para uma constituição da poética do despedaçamento. Ademais, no «§» colocado na sequência do terceiro capítulo, a questão recai sobre um aprofundamento da aparição da “cabeça de morto”, cujos contornos, aliás, haviam sido delineados na parte final do primeiro capítulo com uma das fotomontagens limianas. Nesse sentido, procede-se com uma aproximação entre *caput mortuum* – literalmente, “cabeça de morto” – termo usado tanto pelos antigos alquimistas quanto por Jacques Lacan, e *real*, segundo a acepção dada pela psicanálise de orientação lacaniana. Por outro lado, no «§»

correspondente ao quarto capítulo, dando espaço para certa configuração de um eventual reverso na textura crítica, apresenta-se – apenas como instigação –, o contraponto com o andamento da poética elaborada por Haroldo de Campos, que nunca escondeu seu interesse por encontrar aquele “grau zero” do nome. Isso, aliás, talvez não fuja do teor exposto no primeiro capítulo, quando se destacava uma falta relacionada ao... nome. O «§» correspondente ao quinto capítulo trata da maneira pela qual o desdobramento da negatividade emergente no *epos* e nas *liras* também pode ser lido como ato poético e/ou ato de “inoperatividade”, conforme o sentido elaborado recentemente por Giorgio Agamben, destacando uma instância de atividade especial que não se confunde nem com um mero fazer nem tampouco com um *dolce far niente*.

Metodologicamente, até aqui, bebe-se da fonte desconstrucionista, flerta-se com ela. Mas não há como não assinalar um apreço à leitura dos poemas e às repetições que os permeiam ou que então se desdobram nas fotomontagens. O retraçamento delas, na medida em que permite recolher reiteraões e metamorfoses, construções e destruições também serve de substrato para destacar diferimentos e diferenças que recaem sobre textualidades engendradas por outros. Aliás, em função disso, foram especialmente relevantes as considerações expostas por Daniel Link em “Como se lê”, já que aí também há uma aposta na aproximação da objetividade dos textos, dos seus encadeamentos de significantes com um interesse por ressaltar os deslizamentos de som e sentido, bem como as reversões de significância². Esse retraçamento haverá de seguir no último capítulo, mas, dessa vez, concentrado especialmente nos sentidos que o despedaçamento vai assumindo e nas [dis]soluções às quais ele vai dando espaço. Ademais, ainda se destaca um recurso aos conceitos de *das Ding*, de anamorfose, de *caput mortuum* conforme considerados por Jacques Lacan; às coincidências entre as proposições de Murilo Mendes sobre as fotomontagens e a *Invenção de Orfeu*; às pontuações em torno do abjeto através dos termos adotados por Georges Bataille e Charles Baudelaire; às passagens mais obscuras do mito órfico nas *Geórgicas* de Virgílio; às conformações mais ou menos essencializantes do *epos* e das *liras* em Georg Wilhelm Friedrich Hegel e Emil Staiger; às desconstruções derrideanas da almejada essencialidade do gênero.

O sexto capítulo perpassa e desdobra exemplos de heróis – não heróis, ~~heróis~~ – que ressoam aquela fragilidade ou porosidade do “eu” e

² LINK, Daniel. “Como se lê” in: *Como se lê e outras intervenções críticas*. Chapecó: Argos, 2002, pp. 17-29.

do “nos” através de textos como: “Contra os heróis espetaculares”³, *Mira-Celi*, *O anjo*, “Proust”. Enquanto no primeiro, Jorge de Lima sustenta um corte insuturável com a noção tradicional de “heroísmo”, em *Mira-Celi* – escrito quase na mesma época –, os vestígios dos barões assinalados, cujos ecos se fariam escutar no poema inicial da *Invenção de Orfeu*, surgem apagados por uma ventania apocalíptica. Em seu lugar, baixam do céu quatro arcanjos operários que afogam num charco abjeto mil fabricantes de armas e mil forjadores de guerra⁴. Esse cenário traumático da distopia também se mostra no romance que Jorge de Lima publicou na primeira metade dos anos 30: *O anjo*. Nele, o personagem principal vem ora acossado ora apoiado por uma sorte de “antagonista”; suas vicissitudes e experiências se misturam, se entrecem e se inscrevem reversivamente no despedaçamento tanto do plural quanto do singular. Toda essa sucessão, por outro lado, já se delineava no ensaio que Jorge de Lima escreveu sobre Marcel Proust. Nele, além da atenção conferida à “sublimação” tal qual proposta por Sigmund Freud no estudo a respeito de Leonardo da Vinci, ainda se destacam algumas noções de *leitmotiv*, de “polipersonalidade” – as quais, aliás, permitem considerar que uma experiência de si e do mundo chega a ser similar àquela que um mutilado tem quando sofre da síndrome do membro fantasma. Esse texto apresenta uma frase cujo teor será especialmente aproveitado: “descemos ao real [...] ao morbido, á vida, à *la recherche du temps perdu*. Atrás d'elle, do tempo perdido, o escriptor se torna um feticchista da evocação”⁵. Esse feticchismo da *evocação* também perpassa a própria textualidade de Jorge de Lima, de tal forma que as passagens de “Contra os heróis espetaculares”, *Mira-Celi*, *O anjo* e “Proust” serão remetidas, em primeiro lugar, aos poemas que se referem ao despedaçamento em *A túnica inconsútil* – como em “Os mutilados” ou em “O grande desastre aéreo de ontem” –, quando um Reconhecedor, i.e., um Reconstituídor, um deus chefe de laboratório, como dizia Roger Bastide, parece ser capaz de reparar pedaços e distopias, permitindo imaginar ou fantasiar um todo necessário. Em segundo, essas mesmas passagens encontrarão um contraponto na reiteração – não apenas temática, como se procurou demonstrar no *Capítulo V* – do despedaçamento do “eu” e do “nós” nos fluxos e refluxos da *Invenção de Orfeu*. Nesse sentido, tratar-se-á da

³ LIMA, Jorge de. “Contra os heróis espetaculares”, in: *A manhã*, Rio de Janeiro, 12 de março de 1942, p. 04.

⁴ Faz-se referência ao poema 16 do livro.

⁵ LIMA, Jorge de. “Proust”, in: *Dois Ensaaios*. Maceió: Casa Ramalho, 1929, pp. 13-14.

leitura dos poemas a respeito dos funâmbulos e dos pantomimos – para o “eu” mutilado –, bem como do poema em torno de um índio fabricado que assombra, no reverso simétrico do reconhecimento, ao nomear-se *topinambou*, cortando e remontando, usando e diferindo diferentemente os textos da tal literatura de informação – isso, então, para o “nós” despedaçado⁶.

No sexto capítulo, procurar-se-á assinalar uma vertente que ronda a contingencialidade da *equivocação* – nos sentidos semânticos, mas também no sensível. Assim, desdobra-se não apenas o despedaçamento, mas ainda sua inescapável e inquietante inscrição nas palavras e imagens da poética – algo que se fazia perceber no deslizamento de sentido presente em “O nome da musa”, no primeiro capítulo deste percurso. Daí que, enquanto se agita a anamnese do despedaçamento por meio das figurações que remetem aos funâmbulos, aos pantomimos, ao *topinambou* – àqueles que falam sem [suas próprias] palavras e que, portanto, “dizem” do desequilíbrio tanto próprio quanto circundante, mesmo quando não falam –, ainda se desloca a atenção para o reverso de um ponto defendido com furor por Jorge de Lima, nos anos 30: reconstituição do despedaçado. No entanto, a certeza disso não se mantém exatamente. Isso não só em função da consideração de que “os membros amputados inda sofrem”, tal qual se percebe em um dos versos do sexto poema do Canto IV da *Invenção de Orfeu*, nem da inclusão de “polipersonalidade” – como glosa ao verso “temos olhos de João, lábios de Pedro” no décimo quarto poema do Canto II também da *Invenção* –, nem do uso do “topinambou” francófono pelo índio. Esse deslocamento se volta para os episódios bíblico-mitológicos, embora nem por isso menos lingüísticos, que envolvem a Queda edênica e a torre de Babel. Ademais, essas quedas, neste percurso, serão assumidas enquanto um *experimentum linguae*, experiência alienante do falar, do vocalizar palavras em uma língua, do usar gambiarras, do papagaiar babelórios, assim como se lê no mesmo poema que fabrica o índio. Essa questão veio a ser objeto de um ensaio que Jorge de Lima publicou, em 1946, no periódico carioca *A manhã* – “Memórias”⁷, em que se ressaltava uma pervivência da falta, da negatividade nos efeitos das medialidades, i.e., das línguas, das imagens. Isso se expõe, por um lado, na condição de reversibilidade, de repolaridade entre “teoalogia” e “ateologia”, tal qual considerada Giorgio Agamben em algumas de suas passagens pela teoria da poesia e

⁶ Faz-se referência ao poema 31 do Canto I da *Invenção de Orfeu*.

⁷ LIMA, Jorge de. “Memórias”, in: *A Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de maio de 1946, p. 04.

da linguagem. Por outro, esse corpo que fala, é falado ou é [de]cantado nos versos se [des]encontra tanto na tentativa de [re]conhecimento ou reconstituição do mito quanto na anamnese imaginativa do mito com uma figuração singular, efetivamente “poiética” – mesmo que marcada pela queda, instigada e sensivelmente acossada pela emergência do que não se pode totalizar, nem completar sem deixar restos.

I

Através dos nomes e das imagens

*Se fosse a punto la cera dedutta / e fosse il cielo in sua
virtù suprema, / la luce del suggel parrebbe tutta; // ma
la natura la dà sempre scema, / similmente operando a l'
artista / ch'ha l'abito de l'arte ha man che trema.*

Dante Alighieri. *Commedia* [“Paradiso”, XIII, 73-78]

Para começar – um poema. Mas, além disso, uma passagem, ou então, se assim se preferir, um desvio. Em 1963, depois de dez anos da morte do autor da *Invenção de Orfeu* [1952], Roberto Piva apresentava um sugestivo poema, i.e., “Jorge de Lima, panfletário do Caos”, justamente nas páginas do livro com que se iniciava na carreira poética – *Paranóia*:

Foi no dia 31 de dezembro de 1961 que te compreendi Jorge de Lima
enquanto eu caminhava pelas praças agitadas pela melancolia presente
na minha memória devorada pelo azul
eu soube decifrar os teus jogos noturnos
indisfarçável entre as flores
uníssonos em tua cabeça de prata e plantas ampliadas
como teus olhos crescem na paisagem Jorge de Lima e como tua boca
palpita nos bulevares oxidados pela névoa
uma constelação de cinza esboroa-se na contemplação inconsútil
de tua túnica
e um milhão de vaga-lumes trazendo estranhas tatuagens no ventre
se despedaçam contra os ninhos da Eternidade
é neste momento de fermento e agonia que te invoco grande alucinado
querido e estranho professor do Caos sabendo que teu nome deve
estar como um talismã nos lábios de todos os meninos⁸.

O traçado e as reviravoltas das perambulações carregam, antes de tudo, certa agitação que poderia remeter ao ciframento sintomático – ainda mais se se destaca que, na esteira de Georges Didi-Huberman, o sintoma traz uma coincidência [gr. σύμπτωμα; lat. *symptōma*], um encontro fortuito, um “acontecimento que vem perturbar a ordem das coisas”⁹, i.e., aquilo que os gregos denominavam *tyché* [gr. τύχη]. No entanto, a fim

⁸ PIVA, Roberto. “Jorge de Lima, panfletário do Caos” [*Paranóia*, 1963], in: *Obras reunidas I*. São Paulo: Globo, 2005, p. 51.

⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 65n.

de que essa agitação adquira uma consistência um pouco mais palpável ao intelecto, vale arriscar pelo menos um passo no espaço que escapa do encadeamento das expressões adjetivantes “panfletário do Caos” e “grande alucinado / querido e estranho professor do Caos” ao nome de Jorge de Lima. Aliás, é possível que a insistência nesse ponto permita considerar a reiteração de um automatismo que opera, antes, no impulso do crítico¹⁰. O poema tão festivo quanto votivo de Roberto Piva permite que outra coisa possa vir à tona; por exemplo, o que está em jogo na coincidência entre metamorfose do “panfletário” em “professor” e reiteração do Caos. Se qualquer resposta é sempre discutível e permanece, portanto, no horizonte da satisfação não mais do que parcial, não há porque desconsiderar a existência de uma fonte de conjecturas no modo pela qual a figura – ou melhor, a efígie – de Jorge de Lima se constitui no poema. Essa série de imagens remete ao assomo assombroso do seu corpo em pedaços e dos seus sentidos disseminados: “tua cabeça de prata”, “teus olhos crescem na paisagem”, “tua boca / palpita nos bulevares oxidados pela névoa”. Verso após verso, então confluem esboroamento, despedaçamento, choque e, em uma sorte de espelhamento, lampejo, disseminação, dispersão. Afinal, não é no encontro não mais que fortuito entre a “constelação de cinza” e a “contemplação inconsútil” que se agitam e se agigantam a pulsação e a palpitação dos “jogos noturnos”?

¹⁰ A reiteração do caráter caótico, hermético, inquieto, estranho em relação aos textos limianos é uma constante; um automatismo, na pior das hipóteses. Nesse sentido, não são os adjetivos usados que mudam. São, antes, as conotações dadas a eles. Veja-se BANDEIRA, Antônio Rangel. *Jorge de Lima – o roteiro de uma contradição*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959, pp. 18-19: “Podemos afirmar [...] que ele [i.e., Jorge de Lima] não deixou nunca de sentir-se inquieto diante dos caminhos infinitos da arte e da vida. Não foi nem mesmo mimetismo o que o fez enfileirar-se nas correntes artísticas do momento. O que desejava era superar o infinito, encontrando o *seu* fim, atingindo finalmente seu objetivo estético [...] Nesse sentido, é que foi um inquieto. Talvez o mais inquieto de todos os nossos artistas [...] Jorge de Lima foi inquieto por indefinição. Se a palavra é forte e implica em [sic] desfavor, podemos substituí-la, dizendo que Jorge de Lima foi inquieto por insatisfação”. Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Motivos de Proteu”, in: *O espírito e a letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 557-571. Publicado em 10 de dezembro de 1952 no *Diário Carioca*, esse texto privilegia uma perspectiva panorâmica em que ganha destaque, por exemplo, “o que não se consegue distinguir na obra de Jorge de Lima é algum indício claro daquele ‘crescimento’ da influência do espírito do artista. Sua receptividade, sem dúvida extraordinária, só se afeiçoou bem às formas já acabadas [...] incapazes, naturalmente, de qualquer evolução”. Ibidem, p. 568.

Essa série de despedaçamentos e disseminações não se restringe às imagens ou aos significados que o “eu” elocutório oferece ao leitor. Mais, ainda – pois, com isso, se apresenta outra faceta da agitação de um sintoma. Ela inclui uma dimensão de literalidade, de eco, de ressonância que, ao se materializar nas páginas, destaca o uso de outro texto na performatividade daquele “Jorge de Lima, panfletário do Caos”. Os versos finais “teu nome deve / estar como um talismã nos lábios de todos os meninos” são quase idênticos àquele que aparece no meio de “O nome da musa”, poema publicado por Jorge de Lima em *A túnica inconsútil* [1938] com dedicatória para Adalgisa Nery – *née* Ferreira¹¹:

Não te chamo Eva,
nem te dou nenhum nome de mulher nascida,
nem de fada, nem de deusa, nem de musa, nem de sibila, nem de terras,
nem de astros, nem de flores.
Mas te chamo a que desceu do luar para causar as marés
e influir nas coisas oscilantes.
Quando vejo os enormes campos de verbena agitando as corolas,
sei que não é o vento que boia, mas tu que passas com os cabelos soltos.
Amo contemplar-te nos cardumes das medusas que vão para os mares
[boreais,
ou no bando das gaivotas e dos pássaros dos pólos revoando
sobre as terras geladas.
Não te chamo Eva,
nem te dou nenhum nome de mulher nascida.
O teu nome deve estar nos lábios dos meninos que nasceram mudos,
nos areais movediços e silenciosos que já foram o fundo do mar,
no ar lavado que sucede as grandes borrascas,
na palavra dos anacoretas que te viram sonhando
e morreram quando despertaram,
no traço que os raios descrevem e que ninguém jamais leu.
Em todos esses movimentos há apenas sílabas do teu nome secular
que coisas primitivas escutaram e não transmitiram às gerações.
Esperemos, amigo, que searas gratuitas nasçam de novo,
e os animais da criação se reconciliem sob o mesmo arco-íris;
então ouvireis o nome da que não chamo Eva
nem lhe dou nenhum nome de mulher nascida¹².

¹¹ Jornalista, poetisa e autora do romance *A imaginária* [1959], Adalgisa Nery era viúva de Ismael Nery [1900-1934], pintor e amigo de Jorge de Lima e Murilo Mendes, incentivando-os à conversão ao catolicismo.

¹² LIMA, Jorge de. “O nome da musa” [*A túnica inconsútil*], in: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 437 [grifo meu].

Aquém ou além do eco, recusar a dissonância existente no encontro dos dois textos não seria o mesmo que apressar demais a apreciação da textura do que se repete ou se desdobra a ponto de tudo ou quase tudo redundar tão somente em palavrório? Pois, enquanto a linearidade rítmica do primeiro poema descreve a emergência e a elevação do saber que se apresenta persistentemente no despedaçamento e na disseminação do corpo do texto de Jorge de Lima, dos seus sentidos; o segundo vai, pelo menos em uma rápida olhadela, na direção diametralmente oposta. Ele “decanta” – “esgota” – o esquecimento do nome e sua multiplicação em não. Através da reiteração dos versos “Não te chamo Eva / nem te dou nenhum nome de mulher nascida”, no meio do poema e no fim, configura-se um ritmo de circunvoluções que revolve a base das cadeias significantes e, por fim, desgasta não só a certeza, mas também o esforço despendido na apreensão dos objetos – do nome e da substância material ou inefável que ele denominaria. Nem ele nem ela se mostram imediatamente tangíveis ao empreendimento da memória; justamente pelo contrário, ambos se revestem de contornos cada vez mais evanescentes e fugidios.

Aliás, resta difícil não notar certa proximidade com o método apofático especialmente recorrente na tradição inaugurada por Pseudo-Dionísio, o Areopagita. Desse modo, seja com a desapareição zeugmática do substantivo “nome”, seja com a repetição do advérbio “nem” antes de cada arranjo adjetivante, o gesto envolvido na tentativa de “decantar” e “esgotar” a denominação se transforma em veículo para a elipse cuja expansão transborda na iminência da anonímia¹³, i.e., “nenhum nome

¹³ Cf. BARTHES, Roland. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pp. 125-126. Também vale recordar que um dos mais destacados incentivadores desse método não foi outro que aquele carmelita espanhol Juan de la Cruz [1542-1591]. Em sua teologia negativa, diferenciando-se e destacando-se do senso comum católico – que postula o conhecimento do divino por meio da iluminação e da revelação apreensíveis pelo discurso –, a via mística recorria, mais antes, ao aprofundamento do sujeito em uma instância de cegueira e de escuridão, de tal sorte que inclusive a indicação do conhecimento restaria em um profundamente âmbito paradoxal que foi nomeado e reconhecido enquanto *teológico* por Giorgio Agamben: “Il paradosso [...] è appunto questo: che, in quanto è opacità e spossessamento integrale, l’esperienza finale che [...] implica è quella, puramente negativa, di una presenza che non si distingue in nulla da un’assenza; in senso proprio essa non è anzi una *teologia* (una scienza di Dio), ma una *teo-alogia*, che approda a un’inconoscibilità ultima, o, almeno, a un conoscere soltanto per opacamento e negazione, a un’appropriazione il cui oggetto è l’Inappropriabile stesso, e che non è, perciò, sostanziale in un *habitus* dot-

de”¹⁴; “nem [nome] de”. Então, chega a parecer que nada ou quase nada se expõe no curso dos versos senão uma vazia, uma falta [gr. ἔλλειψις¹⁵; lat. *ellipsis*], uma presença em negativo que se inscreve pouco a pouco através da mudez dos meninos, do silêncio dos areais movediços, do ar lavado pelas grandes borrascas, da morte dos anacoretas, do lampejo ignorado e jamais lido: “Em todos esses movimentos há apenas sílabas do teu nome secular / que coisas primitivas escutaram e não transmitiram às gerações”. Como se isso não bastasse, ainda há o potencialmente estrondoso, desastroso “desmoronamento” da significação no encontro do título com o terceiro verso. Pois é nesse trecho que o interesse visceral por “o nome da musa” se choca com o encadeamento de “nenhum nome [...] de musa”. Aliás, diante disso, faz-se referência a quê? Assim, uma pergunta potencialmente estrondosa – desastrosa? – inclusive para as vicissitudes que se entrecrocavam com a crítica literária, com a abordagem das letras. Será que tudo, absolutamente tudo, é literalmente significante, significável e apreensível no encadeamento das palavras?

Tudo bem que o encadeamento do poema não se satisfaça em pontuar a separação da musa – da musa? –, do esquecimento do seu nome. Tudo bem que ela imprima certo laivo de crença ou esperança em favor das garantias inquebrantáveis do seu retorno, do seu renascer. Mesmo assim, a reconciliação postergada nos últimos versos faz pensar

trinale positivo, ma soltanto metaforizzabile e alludibile per ossimori, catacresi e altre «figure e similitudini stravaganti». AGAMBEN, Giorgio. “La notte oscura di Juan de la Cruz, in: CRUZ, Juan de la. *Poesie*. Turim: Einaudi, 2004, p. VII.

¹⁴ Esse pronome “nenhum”, etimologicamente, se origina da aglutinação entre os termos do latim vulgar *nec* ou *neque* + *unum*, ou seja, “nem mesmo um”, “nem um sequer”.

¹⁵ O termo ἔλλειψις, além de “falta”, também pode trazer o sentido de “defeito”. Ele deriva do verbo grego ἔλλείπειν [*elleipein*], que indica o ato de “não alcançar” e “deixar de fora”. Cf. SARDUY, Severo. “Barroco”, in: *Obra completa II*. Madri: ALLCA XX, 1999, p. 1232: “La elipsis [...] se identifica con la mecánica del oscurecimiento, repudio de un significante que se expulsa del universo simbólico”. No entanto, no que toca ao poema de Jorge de Lima, a questão talvez ainda vá um pouco mais além do obscurecimento, apontando portanto para um não deixá-lo completamente de fora do universo simbólico. Trata-se mais ou menos do que Roger Vitrac destacou especialmente em um dos ensaios publicados na revista do surrealismo dissidente, *Documents*: “L’ellipse est une masque qui, pour donner plus de visibilité ou de mystère à l’expression, supprime la matière que la construction artistique exigerait”. VITRAC, Roger. “L’enlèvement des Sabines”, in: *Documents*. Num. 06 [1930]. Paris: Jean-Michel Place, 1991, p. 360.

acima de tudo na famosa estória do pote de argila dentro do qual se espera encontrar o mais puro ouro – e que aparece para, logo em seguida, desaparecer por entre as cores das decomposições prismáticas. O fato é que, nessa desmesura do vazio, da falta, da presença em negativo atualizada em cada leitura, o “eu” elocutório e o seu “amigo” – seria ele algum possível leitor? – se encontram arremessados na tensão dilacerante dos delírios, da solidão que atravessa o corpo a corpo com as sílabas e as letras, com os fonemas. Mais, ainda: entre as perambulações e as circunvoluções presentes nos poemas de Roberto Piva e de Jorge de Lima, formula-se o fluxo do despedaçamento dos sentidos e, simultaneamente, da disseminação dos sem-sentidos daquelas mesmas sílabas, letras e fonemas. A questão é que, a despeito da invocação quase necromântica proporcionada pelo “Jorge de Lima, panfletário do caos”, “O nome da musa” mais parece florescer no limiar do aporético ou, se não, quem sabe, do impossível – daquilo que não cessa de não se escrever¹⁶.

Talvez seja bem pouco alvissareiro dizer que todo e qualquer nome ou aproximação denominativa presente ao longo do poema de Jorge de Lima decai na mais inane e absoluta das negatividades – um nada de nada [*Néant*]; pois ainda há um corpo que escreve, sangra. Aliás, entre o quinto verso e o sexto, surge algo cujo teor implica certa produção de efeitos: “Mas te chamo a que desceu do luar para causar as marés / e influir nas coisas oscilantes”. Observe-se, porém, que essa produção de efeitos não se exaure na mudança de tom entre “não te chamo”, no primeiro verso, e “mas te chamo”, no quarto. Muito embora o verbo “chamar” se desdobre com os sentidos de “denominar”, mais intelectual, e de “convocar”, mais impositivo; ele, na contramão desses dois, ainda admite um ato de “clamar”, mais condizente com o abandono e com o desespero, i.e., quando a intelectualidade e a impositividade derrapam ou estão prestes a derrapar diante do acontecimento que vem perturbar a ordem das coisas. Enquanto os versos ataçam o esquecimento e o esgotamento do nome através dos múltiplos modos de marcar o seu vazio, a sua falta, a sua presença em negativo, eles, ao mesmo tempo, impulsionam o clamor por “a que desceu do luar para causar...”. Não haveria nessa duplicação da performatividade a remissão sutil aos clamores e aos equívocos promovidos pelo “desastre” e pelo “desejo”? Ademais, o étimo dessas palavras evoca, em uma espécie de ambivalência, as esferas, os astros e, então, a produção de efeitos na terra, naquilo que está e resta em sua superfície. Ou seja, “desastre” deriva do lat.

¹⁶ Cf. LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 20 – mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 81.

disastrum e indica literalmente o “mau astro”, a “má sorte”. Segundo George Steiner, “desastre” permitiria entender, com um pouco de poeticidade, nada mais nada menos que uma chuva de estrelas em direção aos viventes¹⁷. “Desejo”, por sua vez, faz referência ao *desiderium*, i.e., ao ato de afastar, de tirar os olhos das estrelas em decorrência da incerteza do bom augúrio; De acordo com os assinalamentos propostos por Raúl Antelo, “desejo” traz consigo o risco de “‘perceber a falta dos astros’ [Já que] Na origem do desejo está o homem exilado do resto; porém [...] eis que surge nele o desejo que [...] é sempre desejo de um desejo [...] potencialização e ausência de objeto”¹⁸. Ou então, para apostar, tal qual Jean-Luc Nancy, na confluência constelacional entre “desastre” e “desejo”, i.e., desamarramento dos astros e perda infinita dos sentidos¹⁹, por que não correr o risco de aventar um despetalamento anagramático daquela locução alemã *das Ding* – que remete à Coisa – por entre as letras e sons de “Adalgisa”? Isso, porém, demandaria o uso de certa capacidade especular/especulativa – lunática, se assim se quiser. Quase como se cada letra, cada som do nome “Adalgisa” girasse e então se multiplicasse com iridescências laterais, para cima, para baixo... tal qual uma esfera armilar desgovernada, uma roleta de Babel – ou ainda, para evocar algo recorrente até agora, tal qual uma reiteração do Caos. Quase como se, na mais ínfima fração de minuto, cada letra, cada som de “Adalgisa” se chocasse e produzisse um lampejo: *a d D a u g i s a* ↔ *d a a s D i n g*²⁰.

Em fins dos anos 50, em uma das passagens do seminário a respeito da ética da psicanálise, Jacques Lacan destacava que, enquanto nos textos de Sigmund Freud há dois termos para substantivar e referir uma dimensão do “objeto” – ou seja, *die Sache* e *das Ding* –, em francês e

¹⁷ Cf. STEINER, George. *Depois de Babel*. Curitiba: Editora da UFPR, 2005, p. 19.

¹⁸ Cf. ANTELO, Raúl. “O impossível de Maria Martins”, in: STIGGER, Veronica [org.]. *Maria Martins. Metamorfoses*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2013, p. 53.

¹⁹ Cf. NANCY, Jean-Luc. “Espacio: constelaciones”, in: *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La marca, 2003, pp. 72; 74.

²⁰ Jorge de Lima, como tantos outros estudiosos que passaram por universidades do nordeste brasileiro entre meados dos séculos XIX e XX, era fluente na língua alemã. Aliás, vale lembrar que o médico e escritor ainda publicou um estudo sobre imagem e política racial no Brasil justamente em alemão – até hoje sem qualquer tradução: LIMA, Jorge de. *Rassenbildung und Rassenpolitik in Brasilien*. Leipzig: Adolph Klein, 1934. Uma segunda edição desse mesmo livro foi publicada – também em alemão – pela editora carioca Getulio Costa, em 1951.

demais línguas de matriz latina, há tão somente um – *chose, cosa*, “coisa”, os quais provêm do termo latino *causa*²¹. Mas Jacques Lacan ainda levava em conta que, se *die Sache* “é justamente a coisa, produto da indústria ou da ação humana enquanto governada pela linguagem”²², *das Ding* indicaria um enigma fugidio, um verdadeiro segredo. Assim, essa Coisa “é originalmente o que chamaremos de o fora-do-significado. É em função desse fora-do-significado e de uma relação patética a ele que o sujeito conserva sua distância e constitui-se num mundo de rela-

²¹ A preocupação sobre a consistência do “objeto”, da “coisa” – seja ela possível ou não – provavelmente é tão antiga quanto o pensamento do homem ou, pelo menos, quanto o seu ingresso e a sua alienação às teias das palavras, das imagens. Aqui, porém, não se trata de determinar se aquilo a que Jorge de Lima se remete em seus textos é, de fato, “real” ou não. A questão recai, mais antes, sobre a consideração do modo pelo qual o distanciamento ou a aproximação com o “objeto”, com a “coisa” nas palavras, nas imagens, i.e., “objeto”, “coisa” desdobrada e/ou formulada no corpo a corpo com as palavras, com as imagens, permeia e impulsiona a poética do despedaçamento. Veja-se COCCIA, Emanuele. *A coisa no pensamento*. Desterro: Cultura & Barbárie, no prelo: “O ‘mundo da vida’, do qual a fenomenologia não cessa de desenhar o mapa, não é aquele país ordenado que ela, com esforço, procura imaginar. Com uma visada menos grosseira do que a do senso comum, ele mostra uma geografia muito mais exuberante, frondosa, equatorial, onde o irreal, o impossível, o inexistente ou o falso não são terras localizadas para além dos seus confins, mas suas formas autóctones, seus habitantes mais antigos. [...] Verdade, realidade e unidade não conseguem exprimir nada sobre seus contornos. [...] Sua única qualidade é a de serem ‘cognoscíveis’: não existem, não são verdadeiras, na maioria das vezes não são nem mesmo logicamente consistentes – i.e., não conseguem definir algo de unitário e de não contraditório –, mas mesmo assim *podem* ser conhecidas. Inferiores ao ser, inferiores ao uno, inferiores à verdade, elas no entanto se *dão* a conhecer, são capazes de colocar-se *diante* do intelecto e não apenas de persistir *dentro* dele. Nisso, não fazem outra coisa senão mostrar a qualidade mais basililar e transcendental daquilo que se chama objeto [*objectum*]: estar diante [*objicere*] do sujeito pensante e do ato do pensamento”.

²² Cf. LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 7 – a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 61. Sigmund Freud já evocava *das Ding* no “Projeto de 1895”, destacando que, quando as percepções interessam por suas possíveis relações com o objeto desejado, seus complexos então se decompõem em duas dimensões: uma inassimilável, que sobra ou fica de fora [*das Ding*], e outra conhecida pelo indivíduo em sua experiência com a realidade conformada através das indicações vindas dos semelhantes. Cf. FREUD, Sigmund. “Proyecto de psicología”, in: *Obras completas*. Vol. 1. Buenos Aires: Amorrortu, 1986, p. 414.

ção, de afeto primário, anterior a todo recalque”²³. Diante dessa consistência um tanto assombrosa e destacando seus desdobramentos em aspectos no mais das vezes tão alucinatórios quanto puramente fantasmáticos, a busca pela Coisa acaba por se agitar especialmente nas adjacências do inescapável descompasso entre a contingencialidade dos acontecimentos e as “expectativas” a eles dirigidas. De tal maneira que, no arranjo destas reviravoltas e daquelas perambulações e circunvoluções, a premência por *das Ding* vez e outra se aprofunda na frustração – se não no desastre. Contudo, isso em hipótese alguma equivale a inferir que se depara necessariamente com a redundância de um nada de nada [*Néant*] – aliás, caberia reparar, mais antes, na redundância daquilo que confina infinitamente com a insatisfação e/ou com a impossibilidade. Pois o que está em jogo é a emergência do desejo, da aposta cujo teor comporta o risco, se – felizmente – não da perda irreparável de todos os objetos, pelo menos da percepção do vazio, da falta, da presença em negativo que, cedo ou tarde, qualquer um deles é capaz de expor. Ou seja:

É justamente na medida em que passamos para o discurso que *das Ding*, a Coisa, resolve-se em uma série de efeitos – no sentido mesmo em que se pode dizer *meine Sache*. É toda a minha tralha, e é coisa bem diferente de *das Ding* [...] no nível das *Vorstellungen* [ou seja, das “representações”, ou melhor, talvez, das re-apresentações] a Coisa não é nada, porém, literalmente não é – ela se distingue como ausente, alheia²⁴.

Contando com o apoio da duplicidade estrondosa – e desastrosa, talvez, para a tradução – inscrita no verbo *être* francês – que faz alusão ao “ser” e ao “estar” do português –, pode-se asseverar que a Coisa “literalmente não é” e tampouco está completamente na sucessão das sílabas, letras e fonemas. Trata-se, ademais, de uma situação consideravelmente similar àquilo que se apresenta para, em seguida, escapar no choque e na ferida, no lampejo e na fissura que atravessa o desmoronamento da significação na série que parte de “o nome da musa” e vai até a espera – ou outra procura – diante de “nenhum nome de musa”.

Sigmund Freud, no texto de 1925 sobre “A negação”, pontuava que “a meta inicial e imediata do exame de realidade não é [...] encontrar na percepção real um objeto correspondente ao imaginado, mas sim

²³ Cf. LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 7 – a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 71.

²⁴ Ibidem, p. 82.

reencontrá-lo, convencer-se de que ele ainda existe”²⁵. Lacan, diante disso, viria a pontuar que é justamente na passagem e no desvio de um objeto a outro que se dá o desencadeamento da busca pela “Outra coisa”²⁶. Pois bem, propriamente falando... da Coisa... do “Outro absoluto do sujeito”²⁷, talvez como aquela “que não chamo Eva / nem lhe dou nenhum nome de mulher nascida”. Assim, o objeto acaba por constantemente se reapresentar na condição de um objeto tão reencontrado quanto perdido. Logo, o fato de “que ele tenha sido perdido é a consequência disso – mas só-depois [no *après-coup*]”²⁸. Aliás, isso de certa maneira já se depreendia antes mesmo no trabalho de meados da década de 50 em torno do conto de Edgar Allan Poe, “A carta roubada”, quando Jacques Lacan permitia notar que o objeto “nunca é senão *aquilo que falta em seu lugar*”²⁹. Assim, nessa exposição alternativa do famoso fragmento de Blaise Pascal sobre a circunferência e seu centro³⁰, há espaço para não esquecer a performatividade daquela que, depois de descer “do luar para causar”, parece estar em todo lugar, mas também em nenhum lugar – disposta a ser tão somente imaginada, fantasiada nos fluxos e refluxos,

²⁵ FREUD, Sigmund. “A negação” [“Die Verneinung”], in: *Obras completas*. Vol. 16. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 280

²⁶ LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 7 – a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 149.

²⁷ Ibidem, p. 69.

²⁸ Ibidem, p. 149. A fórmula *après-coup* é utilizada por Jacques Lacan para remeter aos termos freudianos *Nachträglichkeit* e *nachträglich*; “só-depois”, “efeito posterior”, “nomeação *a posteriori*”. Na “Carta 52”, enviada para Wilhelm Fliess em 06 de dezembro de 1896, Sigmund Freud expunha a concepção de acordo com a qual o aparelho psíquico teria origem através de um arranjo de estratificações sucessivas – de tempos em tempos o material preexistente de traços mnêmicos experimentaria, assim, um ordenamento segundo novos encadeamentos, como retranscrição ligada às representações-palavra [al. *Wortvorstellungen*]. FREUD, Sigmund. “Carta 52 para Wilhelm Fliess [06 de dezembro de 1896]”, in: *Obras completas*. Vol. 1. Buenos Aires: Amorrortu, 1986, pp. 274-275. IDEM. *A interpretação dos sonhos*. Porto Alegre: L&PM, 2013, pp. 561-577.

²⁹ LACAN, Jacques. “O Seminário sobre ‘A carta roubada’”, in: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 28.

³⁰ “Toute le monde visible n’est qu’un trait imperceptible dans l’ample sein de la nature. Nulle idée n’en approche ; nous avons beau enfler nos conceptions au-delà des espaces imaginables, nous n’enfantons que des atomes, au prix de la réalité des choses. C’est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part”. PASCAL, Blaise. “Fragment 185”, in: *Pensées*. Paris: Gallimard, 1974, p. 154.

nos entremeios de uma aposta arriscada, da suposição da sua influência sobre as “coisas oscilantes”.

Ao longo do seminário em torno da ética da psicanálise, Jacques Lacan recorria à metáfora do pote de barro aventada por Martin Heidegger no texto de 1950 sobre *das Ding* – mas a ponto de reformulá-la depois da tomada de alguma distância da tentativa de revelação do *ser!!!* Assim, a fonte do interesse está mais no modo da elaboração do que naquele conteúdo manifesto pelo pensador alemão – conforme o qual, por um lado, o ser coisa do pote está em ele ser um receptáculo, e, por outro, o vazio no pote faz com que ele seja um receptáculo³¹. Em outros termos, metaforizando através da “coisalidade” do pote a operação dos significantes – dessas coisas moldadas e acumuladas no convívio dos corpos falantes³² –, Jacques Lacan se propunha a destacar que “é justamente o vazio que ele cria, introduzindo assim a própria perspectiva de preenchê-lo”³³. De tal sorte que, em relação a tudo o que toca o/ao rés do chão, tanto o pote de barro quanto o significante permitem recolher e, ao mesmo tempo, elevar aqueles pedaços e as sementes, por assim dizer, dos desastres e dos desejos. Mas o mais curioso é que, no encadeamento das sílabas, letras e fonemas, no arranjo das imagens, a assombração pela Coisa desempenha, antes de tudo, um papel fundamental, basilar para o estabelecimento, a manutenção ou mesmo para o ocasional desmantelamento do que Jacques Lacan denominaria “sistema de referência”³⁴.

Sem afastar do horizonte os ecos e as dissonâncias existentes entre “Jorge de Lima, panfletário do Caos” e “O nome da musa”, vale a pena atentar para a persistência da instância especular/especulativa. Ela aponta, em um de seus aspectos, para a equivocidade da certeza no cerne do saber, e, em outro, para a certeza do equívoco em qualquer busca ou esperança que tenha como objetivo obliterar o vazio ou apreender sem sombra de dúvida aquilo que resta enquanto “fora-do-significado”. Trata-se do mútuo envolvimento na retroalimentação da positividade do despedaçamento da Coisa... em “coisas” outras e da disseminação dos efeitos, ou melhor, dos sentidos possíveis cuja causalidade talvez se arranjem preponderantemente através da emergência dos sem-sentidos.

³¹ HEIDEGGER, Martin. “A coisa”, in: *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2001, pp. 146-147.

³² LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 7 – a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 151.

³³ Ibidem, p. 152.

³⁴ Ibidem, p. 69.

Desse modo, entre as sílabas, letras e fonemas engendrados por Jorge de Lima, entre as imagens evocadas por Roberto Piva, formula-se uma exemplaridade anamórfica da dupla instância especular/especulativa. Isso, porém, desde que se compreenda por “anamorfose” o movimento, a gestualidade de transformação e recombinação construtiva de elementos perceptíveis momentaneamente, através da transposição dos sentidos; pois o objeto anamórfico torna consideráveis e, alguma medida, legíveis as forças e [sem-]sentidos que, até então, eram ignorados³⁵.

“É neste momento de fermento e agonia que te invoco grande alucinado / querido e estranho professor do Caos sabendo que teu nome deve / estar como um talismã nos lábios de todos os meninos”. Ora, se esses versos de Roberto Piva ecoam aquelas circunvoluções expostas no poema de Jorge de Lima e, logo em seguida, elevam o nome do escritor à dignidade do oco, do vazio que vem por meio do desencontro com *das Ding* – isto é, com a Outra... coisa –, eles não poderiam estar, no fundo, festejando e indicando a existência de um saber disseminado do vazio, da falta, da presença em negativo? Tudo bem que, através dos arranjos de “O nome da musa”, entre reiteradas denominações apofáticas, o “eu” elocutório se arrisque a dizer algo no seguinte sentido: “Quando vejo os enormes campos de verbena agitando as corolas, / sei que não é o vento

³⁵ Cf. LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 7 – a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 168. Cf. IDEM. *O Seminário. Livro 11 – os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 85: “Tudo que é do modo da imagem no campo da visão é [...] redutível a este esquema tão simples que permite estabelecer a anamorfose, quer dizer, a relação a uma imagem enquanto ligada a uma superfície, com um certo ponto que chamaremos geometral. Pode chamar-se imagem o que [...] for determinado por este método”. Cf. SARDUY, Severo. “La simulación”, in: *Obra completa II*. Madri: ALLCA XX, 1999, pp. 1274-1275: “El lector de anamorfosis, es decir, el que bajo la aparente amalgama de colores, sombras y trazos sin concierto, descubre, gracias a su propio desplazamiento, una figura, o el que bajo la imagen explícita, enunciada, descubre la otra, «real», no dista, en la oscilación que le impone su trabajo, de la práctica analítica: «su acción terapéutica, al contrario, debe ser definida esencialmente como un doble movimiento gracias al cual la imagen, al comienzo difusa y rota, es regresivamente desasimilada de lo real, es decir, restaurada en su realidad propia». En el operar preciso de una lectura barroca de la anamorfosis, un primer movimiento, paralelo al del analista, asimila en efecto a lo real la imagen «difusa y rota»; pero un segundo gesto, el propiamente barroco, de alejamiento y especificación del objeto, crítica de lo figurado, lo desasimila de lo real: esa reducción a su propio mecanismo técnico, a la teatralidad de la simulación, es la *verdad* barroca de la anamorfosis”.

que bole, mas tu que passas com os cabelos soltos. / Amo contemplar-te nos cardumes das medusas que vão para os mares boreais, / ou no bando das gaivotas e dos pássaros dos pólos revoando sobre as terras geladas”. Afinal, na ânsia de tentar não perder ou de reencontrar aquela – aquilo – que falta em seu lugar, tampouco deixaria de existir toda e qualquer possibilidade de espaço para que uma aposta, uma suposição tivesse lugar? A despeito disso, em *A túnica inconsútil*, afigura-se um poema, “O grande desastre aéreo de ontem”, cuja aposta e suposição, desta vez, se expõe à reconsideração da reversividade inscrita nas circunstâncias dos equívocos do olhar entre tantos e repetidos despedaçamentos:

Vejo sangue no ar, vejo o piloto que levava uma flor para a noiva, abraçado com a hélice. E o violinista em que a morte acentuou a palidez, despenhar-se com sua cabeleira negra e seu estradivárius. Há mãos e pernas de dançarinas arremessadas na explosão. Corpos irreconhecíveis identificados pelo Grande Reconhecedor. Vejo sangue no ar, vejo chuva de sangue caindo nas nuvens batizadas pelo sangue dos poetas mártires. Vejo a nadadora belíssima, no seu último salto de banhista, mais rápida porque vem sem vida. Vejo três meninas caindo rápidas, enfunadas, como se dançassem ainda. E vejo a louca abraçada ao ramallete de rosas que ela pensou ser o pára-quedas, e a prima-dona com a longa cauda de lantejoulas riscando o céu como um cometa. E o sino que ia para uma capela do oeste, vir dobrando finados pelos pobres mortos. Presumo que a moça adormecida na cabine ainda vem dormindo, tão tranqüila e cega! Ó amigos, o paralítico vem com extrema rapidez, vem como uma estrela cadente, vem com as pernas do vento. Chove sangue sobre as nuvens de Deus. E há poetas míopes que pensam que é o arrebol³⁶.

Mais alguém ou mais além da disseminação dos pedaços “no meio do caminho” do estonteante poema em prosa, no começo, se apresenta a emergência do desastre, da frustração... com e através da técnica³⁷ –

³⁶ LIMA, Jorge de. “O grande desastre aéreo de ontem” [*A túnica inconsútil*, 1938], in: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 446.

³⁷ Não obstante a crença – tão vigente durante o século XX e, talvez, hoje não menos – de que a técnica seria capaz de recolocar a humanidade em um caminho de glória, Jorge de Lima, ainda no início da década de 30, já se referia a ela com certa ironia: “O campeão mundial de misticismo, / que tinha batido o *record* de comunhões, / do corpo do Senhor, / quis, naquela época avançada, / subir no elevador / para ver o céu. // O campeão foi pelos andares / parando... / parando... / parando... / sempre em linha vertical. // Viu, no centésimo, / o campeão da ondulação permanente; / viu outros ases, / outros heróis extraordinários. // No derradeiro parou: / nem um anjo. / Então desceu, / desceu, / desceu / e

aspecto que seria de grande valia para a arte na modernidade³⁸. A ines-

atravessou o asfalto / com um medo danado / de morrer sem confissão / debaixo dos altos”. LIMA, Jorge de. “Arranha-céu” [*Poemas escolhidos*, 1932], in: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 326-327. Conforme se perceberá mais detalhadamente no último capítulo deste percurso, a técnica – tal qual desdobrada por Jorge de Lima – talvez não faça mais que colocar os homens nos trilhos de sucessivos despedaçamentos em nada alheios às faltas... de glória, mais ou menos como aqueles *doublées* que seriam evocados, nos anos 90, por Carlito Azevedo – poeta e pensador da poesia responsável por um curso de escrita criativa onde “O grande desastre aéreo” encontra ouvidos e produz ecos: “Na categoria escritura, após minuciosos exames feitos por especialistas renomados, providos dos mais avançados equipamentos, o júri multinacional resolveu dividir o prêmio máximo entre a libanesa que se fizera tatuar o corpo inteiro com traduções de Angelus Silesius para vários dialetos, cada um representado por uma sutil tonalidade de verde-crê, o colosso argentino que ostentava sobre toda a extensão de sua flacidíssima epiderme um pluridicionário analógico dos cinco idiomas dravídicos da Índia; e a arquibeldade alemã que provocou delírio com um roman à clé, cuja solução, em caracteres góticos ultraminiaurizados, estava artisticamente diagramada em seu clitóris. O nível do concurso foi considerado elevadíssimo pelos organizadores. Todos os premiados fizeram discursos em favor da arte. A alemã aproveitou para agradecer publicamente a editora x pela concessão gratuita dos direitos de reprodução da obra, e a mãe do argentino lamentou a crescente politização do torneio. Referia-se obviamente à desclassificação do enxadrista cubano que apresentava um perfeito fac-símile dos dois volumes de sua alentadíssima *História do Xadrez*, onde a polêmica sobre os verdadeiros pais do jogo (disputam o título egípcios, gregos, romanos, babilônios, judeus, chineses, árabes, araucânios, irlandeses, gauleses e persas) é resolvida numa imensa partida de xadrez! O júri alegou que o veterano havanês fora infeliz na escolha de uma obra de sua autoria (o que denotaria exibicionismo gratuito), além de terem sido detectados vários erros tipográficos. Não foram tão rigorosos assim – lamentavam alguns – com a libanesa, autora de erros graves em grafia hotentote (aliás, ágrafa)”. AZEVEDO, Carlito. “Doublées”, in: *Collapsus linguae*. Rio de Janeiro: Lynx, 1991, pp. 42-43.

³⁸ Muito embora este trabalho esteja voltado preponderantemente para a per vivência do “despedaçamento” no uso da língua – como um de seus capacitores mais especiais –, tampouco há motivo para não destacar que essa palavra aparece desdobrada no vocabulário da operatividade, da performatividade tanto da fotografia quanto do cinema, duas artes que surgiram como tais no século XIX, i.e., depois que as guilhotinas francesas já tivessem mostrado seu potencial de despedaçamento. Jean Clair, em uma das passagens de *Hubris*, chama a atenção justamente para o nome de um dos dispositivos fotográficos: *fenêtre à guillotine*. Ademais, essa experiência cortante se aprofundaria por meios enviesados ou apenas alusivos, perpassando os atos mais banais da prática fotográfica. Cf.

CLAIR, Jean. *Hubris. La fabrique du monstre dans l'art moderne*. Paris: Gallimard, 2012, pp. 160-161. No cinema, o termo relacionado ao despedaçamento e à guilhotina, não será outro que *découpage*. Enquanto na esfera das artes decorativas ele remetia ao recorte de figuras – não poucas vezes com temas asiáticos –, para aplicá-las sobre o mobiliário, no cinema, *découpage* nomeia certa técnica pela qual os diretores individualizam no roteiro cada uma das tomadas a serem realizadas, numeradas e confrontadas ao tipo de enquadramento durante a gravação. Talvez não seja meramente casual o interesse de tantos cineastas pela poética de Jorge de Lima. Vez e outra é possível divisar uma citação na boca de algum personagem, um livro publicado por ele no cenário, por exemplo, de filmes de Carlos Reichenbach [1945-2012], cineasta atuante na “Boca do Lixo” paulistana e, ao mesmo tempo, nos *Cahiers du cinéma*, tal qual bem recorda Jair Tadeu da Fonseca ao longo do ensaio “Reichenbachianas brasileiras: a cinepoesia corsária de Carlos Reichenbach [in: *16º Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia e Cinema*. Belo Horizonte: Associação Filme de Quintal, 2012, pp. 183-189]. Isso acontece em uma das cenas de *Anjos do arrabalde* [1987], quando uma das personagens principais – a professora “Rosa”, interpretada por Clarisse Abujamra – ouve a declamação que uma de suas alunas apresenta a partir do quinto poema do Canto VII da *Invenção de Orfeu*. De repente, em um corte súbito da sequência, começa-se a ouvir a própria professora lendo esse mesmo poema enquanto corta seus próprios pulsos – não seria para menos, aliás: “No centro um tribunal. Eu me recordo / que havia em meio a ilha um tribunal. / E por mais que me esforce afastar tal / recordação, revejo o tribunal. // Levaram-me a ele. Fui. Eu me recordo. / Em torno havia um círculo fatal. / Os olhos em redor. E tudo igual. / Igual circunferência: o bem e o mal. // Ilha e tribunal; e eu, ali, no meio / e os olhos em redor. Eu me recordo / No centro o tribunal. Ergui-me e olhei-o. // E olhou-me o tribunal em seu rebordo / de olhares sobre mim, sobre os meus erros: / E tudo em círculo entre o bem e o mal”. LIMA, Jorge de. “Invenção de Orfeu [poema 5, Canto VII]”, in: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 802. Se esse poema, construtivamente, mantém um ritmo de repetições evidenciada pela circulação dos significantes, dos sintagmas; ele também parece apostar em certo paralelismo entre “bem” e “ilha” e entre “mal” e “tribunal”, de tal sorte que não deixa de ser interessante considerar que, justamente no centro dessa ilha, não se encontre senão o mal “em seu rebordo de olhares”. Elementos que expõem e desdobram reversibilidades inesperadas – como as que poderiam ser encontradas em uma sala de espelhos – não deverão se afigurar apenas neste capítulo. Por outro lado, para um bom roteiro pelas citações ou menções aos textos de Jorge de Lima no cinema não só de Carlos Reichenbach – senão também de Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Fernando Coni Campos –, recorra-se ao ensaio escrito por Jair Tadeu da Fonseca, mencionado mais acima.

capabilidade daquela “pedra” presente no poema de Carlos Drummond de Andrade³⁹ adquire, aqui, os contornos da queda, do acontecimento que vem bagunçar a suposta ordem das coisas. Mas, percorrendo a trama do texto, na reiteração do desastre – “vejo sangue”, “chove sangue” –, também surge uma chance de deslocar o famoso tropo que relaciona um poema às flores ou aos ramalhetes⁴⁰ em uma torção ulterior. Face a face com o delírio e com a persistência da loucura, as flores e os ramalhetes coincidem com um pára-quedas, com a concavidade vazia, ou melhor, com a presença em negativo que, não poucas vezes, pela intrusão de alguma contingência, assombra o poema – tal qual em “O nome da musa”. Nesse sentido, embora nem o poema nem o pára-quedas estejam totalmente capacitados para cessar ou desacelerar a queda, eles possibilitam e promovem uma modalidade precária ou nem tanto de lidar com ela e

³⁹ Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. “No meio do caminho” [*Alguma poesia*, 1930], in: *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. 16: “No meio do caminho tinha uma pedra / tinha uma pedra no meio do caminho / tinha uma pedra / no meio do caminho tinha uma pedra. // Nunca me esquecerei desse acontecimento / na vida de minhas retinas tão fatigadas. / Nunca me esquecerei que no meio do caminho / tinha uma pedra / tinha uma pedra no meio do caminho / no meio do caminho tinha uma pedra”. “No meio do caminho” foi publicado originalmente nas páginas da *Revista de Antropofagia* – n. 03, de julho de 1928. Para uma leitura de Carlos Drummond de Andrade extremamente atenta aos caminhos e descaminhos em torno de *das Ding*, veja-se: ANTELO, Raúl. “A aporia da leitura”, in: *Ipotesi. Revista de estudos literários*. Vol. 07, num. 01. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, jan/jun 2003, pp. 31-45 – ensaio onde se destaca a consideração de que “não há risco [...] em supor que a pedra de Drummond encene, no campo da história cultural nacional, o paradoxo de Zenon, com seu duplo dilema contra o movimento, em que, afirma-se que, para ir de A a B, a distância e a divisibilidade são infinitas uma vez que sempre teremos de passar por um ponto médio, M, o que não resolve mas reabre o problema, já que entre A e M sempre haverá outro ponto mediano, o da pedra inesquecível” [Ibidem, p. 35].

⁴⁰ Esse tropo aparece de modo exemplar no soneto “Vana rosa”, de Luis de Góngora y Argote: “Ayer naciste, y morirás mañana. / ¿Para tan breve ser, quién te dió vida? / ¿Para vivir tan poco estás lucida, / y para no ser nada estás lozana? // Si te engañó tu hermosura vana, / bien presto la verás desvanecida, / porque en tu hermosura está escondida / la ocasión de morir muerte temprana. // Cuando te corte la robusta mano, / ley de la agricultura permitida, / grosero aliento acabará tu suerte. // No salgas, que te aguarda algún tirano; / dilata tu nacer para tu vida, / que anticipas tu ser para tu muerte”. GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. “Vana rosa”, in: *Obras completas*. Madri: Aguilar, 1956, pp. 559-560.

com o que porventura cai, de engendrar um gesto votivo⁴¹, um passo outro – festivo? Isso de forma que, com atenção ao verso e ao reverso, Jorge de Lima faz com que o sonho de Dante Alighieri, *nel mezzo del cammin*, venha a mostrar sua faceta de grande pesadelo – dos bons, porém. Assim, até parece que ele arremessa o encadeamento de “o nome da musa”, de “nenhum nome de musa”, de dama⁴² – de *Beatrice*, de beatitude na Rosa Mística – na boca da “que desceu do luar para causar” ou ainda, talvez, na cabeça enlouquecida da que, “abraçada ao ramalhete de rosas que ela pensou ser o pára-quedas”, despenca e, na fração dos segundos mais agonizantes, se despedaça, se dissemina em “O grande desastre aéreo de ontem”. Pois, afinal, também ela “desceu do luar para causar” inquietude, equívoco e matérias para delírios, estórias e mais histórias.

Não há como não apresentar pelo menos algumas anotações especificamente em torno da equivocidade do olhar. Destacada na parcela final de “O grande desastre aéreo de ontem”, ela abre espaço para retrazar “vestigialmente” o desencontro, o descompasso inscrito em “O nome da musa” no embate entre a contingencialidade dos acontecimentos e as expectativas a eles dirigidas. Faz-se alusão ao fato de que, em “O grande desastre aéreo de ontem”, a conjunção “e” adquira um teor adversativo de “mas”: “Vejo sangue no ar [...] E há poetas míopes que pensam que é o arrebol”. Essa reflexão se reveste de interesse especialmente na medida em que se recorda de que, mais ou menos na época da publicação de *A túnica inconsútil*, Jorge de Lima também se lançava

⁴¹ Diante disso, talvez valha a pena lembrar os termos com que Georges Bernanos saudava a primeira edição espanhola do livro *Poemas*, de Jorge de Lima, no ano 1939: “Si ce monde pouvait être sauvé, il le serait par ses poètes. Mais nous savons qu’aucun monde ne peut se sauver lui-même. Ce qu’il a une fois perdu est sans doute perdu pour toujours, car les civilisations qui paraissent se prolonger tant de siècles ne firent peut-être, en réalité, que se survivre”. BER-NANOS, Georges. “Jorge de Lima”, in: *Brésil, terre d’amitié*. Paris: La Table Ronde, 2009, p. 45.

⁴² Cf. ANTELO, Raúl. “Poesia e imagem”, in: *Gragoatá*. Vol. 11, n. 20. Niterói: UFF, 1º sem. 2006, p. 118: “Relembremos que Duchamp chamava Maria, em suas cartas, de *Notre Dame des Désirs*, e aqui se aplica também a ambivalência *dam-dame* – dano, dama”. “Maria” faz referência à mãe do messias dos cristãos e, ao mesmo tempo, a Maria Martins, artista plástica mineira e escultora – por exemplo, da estátua “O impossível” – com quem Marcel Duchamp manteve um fertilíssimo relacionamento amoroso.

com certo pioneirismo, no Brasil, à elaboração de fotomontagens⁴³.

⁴³ Na verdade, o interesse pelas fotomontagens – i.e., pelas imagens de feitiço preponderantemente heteróclito produzidas através do corte e montagem de outras imagens –, ganhou impulso na companhia de Murilo Mendes logo depois da publicação a quatro mãos de *Tempo e Eternidade* [1935]. Ambos animados com as experiências de Salvador Dalí e Max Ernst – *La femme 100 têtes* [1929], *Une semaine de bonté* [1934] –, eles trabalharam juntos na fotomontagem que apareceu na capa de *A poesia em pânico* [1938], de Murilo Mendes. Se até o momento não há registros de outras fotomontagens que tenham sido feitas pelo escritor mineiro – ou, pelo menos, na companhia dele –, certo eco muriliano não deixou de se fazer perceber através do título escolhido por Jorge de Lima para sua coletânea de 41 fotomontagens, ou seja, *A pintura em pânico* [1943]. Porém, ainda nos últimos anos da década de 30, Jorge de Lima já havia remetido a Mário de Andrade outras 11 de sua lavra – atualmente guardadas no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Cf. ANDRADE, Mário. “Fantasias de um poeta”, in: *Suplemento em Rotogravura*, n. 146, *O Estado de S. Paulo*. São Paulo. 1ª quinzena de novembro de 1939 – esse recurso à fotomontagem é visto como “processo novo de criação lírica”, i.e., “uma nova arte”, “um meio novo de expressão” que revelaria especialmente “nossas tendências mais recônditas, nossos instintos e desejos recalcados, nossos ideais, nossa cultura”. Essa abordagem, aliás, não se distancia totalmente das impressões oferecidas por Max Ernst, em eco à mais do que conhecida frase de Lautréamont: “Uma realidade pronta, cuja ingênua destinação parece ter sido fixada de uma vez por todas (um guarda-chuva), encontrando-se subitamente na presença de uma outra realidade muito distante e não menos absurda (uma máquina de costura), num lugar onde ambas devem se sentir deslocadas (sobre uma mesa de dissecação), escapará por isso mesmo à sua destinação ingênua e à sua identidade; passará de seu falso absoluto, por uma série de valores relativos, para um absoluto novo, verdadeiro e poético: guarda-chuva e máquina de costura farão amor. A transmutação completa seguida de um ato puro como o do amor se produzirá forçosamente sempre que as condições se tornarem favoráveis pelos fatos dados: *acoplamento de duas realidades aparentemente incompatíveis sobre um plano que aparentemente não lhes convém*”. ERNST, Max. “Qual é o mecanismo da colagem?” [1936], in: CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 432. Porém, cf. MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível. A decomposição da figura humana: de Bataille a Lautréamont*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 45, pelo menos em relação a Max Ernst, o procedimento do corte e montagem parece dar destaque a um interesse metafórico, desdobrando um “compromisso sobretudo semântico” – de tal sorte que a noção surrealista de invenção oscila “entre a descoberta de um sentido oculto e a produção de um sentido totalmente novo”. Partindo especialmente da nota escrita por Murilo Mendes para *A pintura em pânico*, é possível aventar pelo menos outro modo de produtividade emergente com as fotomontagens de Jorge de Lima, ou seja, a trajetória do não esquecimento do

Através da gestualidade dos cortes e montagens – tão inquietantes e, simultaneamente, tão aparentemente equívocos –, a esfera de disseminação dos pedaços, pouco a pouco, se distancia do que permanecia restrito à condição de “tema” dos textos. Para além disso, ela se metamorfoseia na própria textura da operatividade, no seu mais íntimo impulso. Com isso, o transcurso do sintoma aventado logo no começo se expande ao ponto de recapacitar o influxo do espaço – ou talvez do ex-passo – deixado por aquilo que já não se deixa ver nem ouvir imediatamente. Nesse momento, há duas fotomontagens que sobressaem dos arquivos deixando escapar assombro e assomo vivificante. Ao sacudir a poeira, ou melhor, se assim se preferir, “a constelação de cinza”, o desenrolar das evocações se reflete e dispersa com alguma temporalidade e espacialidade “fora dos gonzos”. Mas não só. Com uma aposta na eventual factibilidade⁴⁴ anamórfica, caberia considerar que essas fotomontagens indicam uma repetição do clamor sem nome; posto que ele propriamente não chama, tampouco pode chamar, mas grita... e agora grita aos olhos por aquilo que está em todo lugar e em nenhum lugar; i.e., por aquilo que ora emergindo ora submergindo na ferida, na fissura das inscrições do vazio, da falta, da presença em negativo, provoca a elaboração de efeitos palpáveis.

sem-sentido, quando a pretensa autonomia do objeto artístico se dispõe a certo despedaçamento, mas também a certa disseminação. Antes disso, vale lembrar que, além das 11 fotomontagens acessíveis no IEB e das 41 em *A pintura em pânico*, os ensaios de Mário de Andrade e Murilo Mendes foram reproduzidos no catálogo da exposição realizada, com curadoria de Simone Rodrigues, entre 15 de março e 02 de maio de 2010 na CAIXA Cultural, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.apinturaempanico.com/> Atente-se, porém, para outra questão que será possível perceber ao longo dos próximos capítulos: os cortes e montagens não dizem respeito apenas ao aumento das capacidades expressivas através de novas formações, senão antes a um atravessamento metamórfico, repolarizador, de espaços e temporalidades.

⁴⁴ Com “factibilidade”, considera-se um possível jogo de palavras entre “fato” e sua matriz latina *factum*, “feito”, particípio passado do verbo “fazer”. Assim, trata-se de expor o interesse por entender na aparição dessas duas fotomontagens a “materialização” no plano imagético da exemplaridade da anamorfose aventada há pouco. A proposta de aproximar a problemática elaborada nos textos de Jorge de Lima às suas incursões pela fotomontagem e especialmente pela pintura foi objeto de estudo de PAULINO, Ana Maria (org.). *O poeta insólito. Fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: IEB/USP, 1987; IDEM. *Jorge de Lima. Poesia e pintura*. São Paulo: USP, 1995.

Enviada para Mário de Andrade em fins da década de 30, a primeira dessas fotomontagens [fig. 1⁴⁵] até lembra aqueles tantos pedaços que vinham com “O grande desastre aéreo de ontem”. Eles, além disso, como que se sobrepõem àqueles outros percebidos em disseminação ao longo dos versos de “Jorge de Lima, panfletário do Caos”. Note-se que no estrato mais abaixo, há um busto marmóreo de feição greco-romano: uma efígie, uma “cabeça de morto” com lábios cerrados, impassíveis e irremediavelmente mudos em sua rigidez de estátua, de estátua das mais arcaicas. Então, sobre ela, se acrescenta uma orelha; um mapa cinzento, um planisfério constelacional caoticamente habitado pelos contornos e silhuetas das coisas, dos seres *da criação* – unicórnios, serpentes, piras, setas, figuras zodiacais, utensílios com que os falantes, pouco a pouco, procuraram nomear e povoar a abóbada celeste, bem como as terras por onde passaram⁴⁶. Por cima, surge um nariz tomado por uma tonalidade sombreada – vem como produto de um recorte ou, por outro lado... ele apenas desponta, como que se esgueirando sem ser chamado? E também, um olho solitário, invertido, colado com o canal lacrimal para fora. Ao ultrapassar o desvio de rota que culmina na queda, no reverso sanguinolento do arrebol, essa fotomontagem talvez evoque a multiplicação da incerteza, da parcialidade de olhares dúbios e dispostos à equivocação no decurso dos tempos, no deslizamento das espacialidades que redundam na penetração de um campo textual por outro – imagético. Nessa coincidência disruptiva, no encontro fortuito entre as instâncias das palavras e imagens, o vazio, a falta, a elipse [gr. ἔλλειψις; lat. *ellipsis*] reiterada nos versos de “O nome da musa” se reduplica e, com isso, se apresenta de novo, duplamente – duas vezes e através dois modos diferentes: com a ausência ou a submersão do olho direito e com a aparição do eclipse na pupila do olho esquerdo. Face a face com a presença em negativo e entre tantas passagens e desvios, tantas repetições e diferenças, tantos ecos e dissonâncias, tantos desastres e desejos, eis que se trata de um “eclipse” [gr. ἔκλειψις; lat. *eclipsis*]. Aí se mostra algo capaz de reabrir um nome possível para a existência daquela presença

⁴⁵ Todas as imagens mencionadas ao longo do texto serão expostas no fim de cada capítulo.

⁴⁶ Em “Aqui existem dragões” – texto apresentado originalmente no *XIII Congresso Internacional na Associação Brasileira de Literatura Comparada* [Campinha Grande, PB, 08-12 jul. 2013] –, Leonardo D’Ávila de Oliveira estudou justamente a reversibilidade através da qual “não foi apenas o céu que batizou a terra. [Porque, durante o período das navegações] Houve uma mudança literal no procedimento, de modo que a terra certas vezes também nomeou o céu”.

“musaica” que se oferecia à consideração através de uma sorte de ausência, de alheamento⁴⁷.

Talvez não devesse ser motivo para espanto o fato de que esse olho tão eclipsado quanto eclipsante tenha sido recortado de uma das pinturas mais conhecidas de René Magritte – “Espelho falso” [1928], disponível no acervo do MoMA, de Nova York [fig. 2]. Enquanto combina em um mesmo suporte a imensidão do céu e a superfície mais exterior do olho, esse quadro joga com uma equivocidade dura de roer. Ela, aliás, conjuga o mais arcaico do busto pétreo com o mais anárquico constantemente presente: a exposição do ponto cego na perspectiva – pois bem, o fora do significado: como se o espectador se deparasse com um palíndromo visual em cujas agitações alucinatórias de abrir e fechar – as pálpebras – o visto passasse a carregar algo mais e algo menos do que se esperava ver de forma supostamente direta e imediata⁴⁸. Ora, justamente como acontece com aquele que, obcecado e obcecado – desejando – se punha no encalço da musa, de *das Ding*, da Outra coisa para, nos passos posteriores, se [des]encontrar desastrosamente com nenhuma musa, com *die Sache*, com “coisas” outras despedaçadas e/ou disseminadas. Daí que, por entre as circunvoluções e as reversões infinitas entre sentido e sem-sentido, devesse ser tão estranho quanto disparatado sentenciar que esse “Espelho falso” só torne visível ou um eclipse em plena luz do dia ou uma íris literalmente celestial. Afinal, também a pupila – a pequena esfera negra que se escancara para a entrada da luz no globo ocular – é ou, se não, pelo menos contém um ponto cego através do qual, sorrateira-

⁴⁷ “Eclipse”, termo aparentado etimologicamente à palavra “elipse” e derivando, portanto, do mesmo verbo, remete ao “abandono”, ao “deixar para trás”, ao “desaparecimento”. Tal qual anteriormente, a estratégia porventura colocada em prática por Jorge de Lima permite considerar mais uma vez o interesse por mostrar e passar para o primeiro plano aquilo que restou ou talvez foi deixado para trás.

⁴⁸ Ademais, segundo certa apreensão aristotélico-averroísta do sensível, “não basta fazer interagir um objeto com o sujeito para que se produza a percepção [...] é preciso que o objeto real, o mundo, a Coisa, *torne-se fenômeno*”, através das instâncias mediais, i.e., os meios [gr. μεταξύ, lat. *medium*]; por exemplo, um espelho, a água, as línguas ou qualquer outro corpo que tenha a capacidade de acolher de modo imaterial uma forma para transformá-la em imagem, em *esse extraneum* – ou seja, “ser estranho” e “ser estrangeiro”, já que “ser imagem significa estar fora de si mesmo [...] em um espaço suplementar que não é nem o espaço do objeto nem o espaço do sujeito, mas que deriva do primeiro e alimenta e torna possível a vida do segundo”. Cf. COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Desterro: Cultura & Barbárie, 2010, pp. 17-18, 23, 30.

mente, vêm para o primeiro plano a duplicidade e o reverso da dubiedade. Nesse jogo de espelhos, trata-se antes de pupila e de eclipse do astro, ambos mútua e simultaneamente convocados para testemunhar no vacilo da dupla instância especular, especulativa, ou seja, no deparar-se com uma ausência daquilo que escapa de seu – suposto – lugar.

Se, por um lado, a partir do corte e da montagem que remetem ao “Espelho falso”, é possível tornar mais ou menos palpável a existência de uma apresentação não de todo retiniana – “representativa” –, por outro, caberia não tirar de cena algumas das observações que Murilo Mendes expunha ao festejar a publicação do livro *A pintura em pânico* [1943], de onde provém, aliás, a segunda fotomontagem a ser comentada neste momento [fig. 3]. Ou seja, fazendo eco – logo na primeira linha do ensaio – um conselho de Arthur Rimbaud em favor da desarticulação dos elementos⁴⁹, Murilo Mendes ainda considerava que o procedimento da “fotomontagem implica uma desforra, uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento. Antecipa o ciclo de metamorfoses em que o homem, por uma operação de síntese da sua inteligência, talvez possa destruir e construir ao mesmo tempo”⁵⁰. Tendo isso em mente, vale sustentar a hipótese de que essa outra fotomontagem formula um contraponto em relação à anterior [fig. 1] – como tal, ela não surge exatamente como complemento. Isso não apenas porque ela desloca a “clareza” da carta estelar, do céu refletido ou inscrito na íris até a imensidão mais obscura que se desdobra, a perder de vista, na superfície das nuvens; ou porque, em vez do silêncio de uma boca eternamente fechada, ela carrega, em sua adjacência, algo como uma “epígrafe”, um “lema”, i.e., “e as primeiras fecundações (contra todas as ordens)”. Mais, ainda: enquanto a primeira expunha um rosto, uma cara defunta sobre a qual se reunia a circularidade quicá orientadora do planisfério, dos órgãos dos sentidos em pedaços, eclipsados, a segunda mostra um corpo de frente, flutuando, aparentemente desorientado, exposto sem cabeça, sem a metade direita do torso e sem o braço que talvez lhe correspondesse. Entretanto, revertendo a destruição em construção, no lado oposto, o dedo indicador encena um gesto resolutivo apontando para baixo, para o chão⁵¹. Nesse meio tempo, a pupila, a esfe-

⁴⁹ MENDES, Murilo. “Nota liminar”, in: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico. Fotomontagens*. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2010, p. 36: “O conselho veio de Rimbaud: desarticular os elementos”.

⁵⁰ Ibidem, p. 37.

⁵¹ A forma desse gesto lembra e se diferencia de dois outros, familiares a um bom mineiro da cepa de Murilo Mendes, tão presentes e cotidianos que, às

ra do astro iridescente no ápice do eclipse que se evocava na fotomontagem anterior finalmente reaparece e não se coloca em nenhum outro espaço senão naquele deixado pela incisão longitudinal que fere e fissura a silhueta. Já não é possível sequer determinar se ela faz as vezes de cabeça ou de coração. Tampouco há como sustentar sem qualquer sombra de dúvida se a inteireza dos traços que partem dela para percorrer, rasgando a imagem de cima a baixo são vasos sanguíneos, condutos neurais ou raios de uma tempestade elétrica. Com isso, o fora e o dentro, por assim dizer, se tornam íntimos e estranhos, reversíveis e, ao mesmo tempo, fecundantes; eles se confundem com os matizes das cores mais escuras, com a presença em negativo promovida tal qual em um raio-x, com o brilho que vai para as mais variadas direções e se reforça mesmo

vezes, chegam a passar despercebidos. Trata-se das esculturas feitas por Aleijadinho [1730 ou 1738-1814] em pedra-sabão – Profeta Habacuc e Profeta Abdias [figs. 4 e 5] – dispostas no adro do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo, Minas Gerais. As duas apresentam figuras com os dedos indicadores apontando diretamente para as alturas, com as mesmas vestes angulosas, entrecortadas – em contraponto, portanto, com a nudez ondulante da silhueta que se expõe na fotomontagem de Jorge de Lima. Contudo, o dedo indicador apontando para baixo talvez seja suficiente para fazer recordar um poema escrito por Angélica Freitas, cujo impulso construtivo, aliás, partiu da leitura de “O grande desastre aéreo de ontem” nos encontros promovidos por Carlito Azevedo, conforme se destacou há pouco. Ou seja: “o que passou pela cabeça do violinista / em que a morte acentuou a palidez ao / despenhar-se com sua cabeleira negra & / seu stradivárius no grande desastre / aéreo de ontem // dó / ré / mi / eu penso em béla bártok / eu penso em rita lee / eu penso no stradivárius / e nos vários empregos / que tive / pra chegar aqui / e agora a turbina falha / e agora a cabine se parte em duas / e agora as tralhas todas caem dos compartimentos / e eu despenco junto / lindo e pálido minha cabeleira negra / meu violino contra o peito / o sujeito ali da frente reza / eu só penso / dó / ré / mi / eu penso em stravinski / e nas barbas dos klaus kinski / e no nariz do karabtchevsky / e num poema do Joseph Brodsky / que uma vez eu li / senhoras intactas, afrouxem os cintos / que o chão é lindo & já vem vindo / one / two / three”. FREITAS, Angélica. “o que passou pela cabeça do violinista”, in: *Rilke shake*. São Paulo – Rio de Janeiro: Cosac Naify – 7Letras, 2007, pp. 14-15. Aquém ou além da sucessão de pensamentos, de imagens, de pedaços e tralhas – para ecoar uma citação de Jacques Lacan já apresentada... *meine Sache* – voando por todos os lados, um elemento que também chama a atenção a ponto de se desdobrar ao longo dos arranjos subseqüentes desta pesquisa é justamente o apontamento – irônico ou nem tanto – de “que o chão [...] já vem vindo / one / two / three”.

na descida, existindo não obstante toda e qualquer completude esperada ou procurada no *ser*.

Essa fotomontagem transpassa para a página uma capacidade de ensaiar um retorno para a problemática que viceja nos interstícios das perambulações e circunvoluções em busca da que não se denomina Eva. Em outros termos, em seu desastroso eclipsamento, em seu permanecer ausente ainda há uma variabilidade inultrapassável de maneiras capazes de sustentar que é em torno de *das Ding* “que se orienta [...] o encaminhamento do sujeito. É [...] um encaminhamento de controle, de referência, em relação a que? – ao mundo de seus desejos”⁵². Daí que, inclusive entre os fluxos e refluxos da *Invenção de Orfeu* se possa ler, ouvir e assinalar a premência pela “musa”. Pois no espaço onde se formula e reformula a convergência entre a destruição e a construção, não é senão o “fora-do-significado” e/ou o sem-sentido coabitando outro sentido que engendra, causa a possibilidade mesma de que uma vivibilidade elabore um caminho [outro], um sentido [outro] – eles se inscrevem, tatilmente, com um choque, um lampejo, desenrolando-se “contra todas as ordens”, como quem se lança, interpelado pela incerteza, incompleto – sem cabeça –, em uma noite escura às apalpadelas procurando, procurando, tal qual G. H. no romance de Clarice Lispector⁵³. Desse modo, não deixa de ser interessante lembrar que Murilo Mendes, enquanto finalizava sua introdução de *A pintura em pânico*, ponderava que “a luz elétrica obscureceu parcialmente o mundo, deixando muitos objetos e seres na penumbra. A fotomontagem de novo os ilumina”⁵⁴. Embora isso soe como um paroxismo, essa frase tampouco se furta a impulsionar o pensamento de que, na procura por previsibilidade, o direcionamento das luzes é capaz de tirar de cena os desvios persistentes, as múltiplas passagens e paragens que se bifurcam em tantas outras. Sérgio Milliet, nesse mesmo ano, comentando as fotomontagens de *A pintura em pânico* e fazendo uso também ele da metáfora elétrica para assinalar um mais

⁵² LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 7 – a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 69.

⁵³ Para não esquecer a trajetória de um “teoalogo” espanhol, nem a primeira linha de um “grande alucinado, querido e estranho” livro: “– – – – – estou procurando, estou procurando”. LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H. Romance* [1964]. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 11.

⁵⁴ MENDES, Murilo. “Nota liminar”, in: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico. Fotomontagens*. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2010, p. 37.

aquém ou um mais além dos preconceitos da técnica⁵⁵, acrescentaria que “ao poeta cabe arrancar a faísca que eletrocuta ainda que isso lhe custe a felicidade [...] Toda a eletricidade que paira na atmosfera, ele a atrai para devolvê-la em mil centelhas fulminantes. Porque ele é um pára-raios com capacidade reversível”⁵⁶. Ora, diante da ambivalência entre receptáculo e capacitor de uma força que existe mesmo sem ser vista e que se sente enquanto presença em negativo – negativamente e, às vezes, afastando a mão, posto que dá choques, lampejos –, Roberto Piva não teria elaborado uma sorte de elevação de Jorge de Lima à dignidade de *das Ding* – como “grande alucinado, querido e estranho professor” – justamente por ele indicar um saber fazer ou mesmo a possibilidade desse saber fazer com os sentidos em pedaços, com os sem-sentidos disseminados e com a impossibilidade de encontrar a musa – aquela que, faltando em seu lugar, se obscurece no choque das letras e sons de um nome que permanece vazio? Não seria mais ou menos isso o que estava em jogo na metamorfose do “panfletário” em “professor” na reiteração do Caos? E então, se, conforme Jacques Lacan, “toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio”⁵⁷, também valerá a pena descrever um percurso pelas outras cenas em que se desdobram as convergências entre destruição e despedaçamento das obras, das letras [ing. *letter*]; entre construção e disseminação que se configura a partir das sobras, do lixo [i.e., ing. *litter*]⁵⁸ – tal qual acontecia nas fotomontagens, ou então, conforme se observará a seguir, assim como se destacava nos fluxos e refluxos da *Invenção de Orfeu*.

⁵⁵ MILLIET, Sergio. “Reflexões inatuais de muita atualidade”, in: *A manhã*. Rio de Janeiro, 02 de novembro de 1943, p. 04: “A fotomontagem tem sobre a pintura, inclusive a superrealista, a vantagem de ignorar os preconceitos técnicos, de não se prender a uma tradição. A fotomontagem está para a pintura assim como a palavra em liberdade está para o verso medido”.

⁵⁶ Ibidem, p. 04.

⁵⁷ LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 7 – a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 162.

⁵⁸ O jogo de palavras entre *letter* e *litter* – que, por sua vez, remete à experiência de linguagem formulada por James Joyce – se apresenta em LACAN, Jacques. “O Seminário sobre ‘A carta roubada’”, in: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 28 e IDEM. “Lituraterra” [1971], in: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, pp. 15-28, quando o psicanalista desdobra seu famoso mote de que “a civilização é o esgoto”.

«§»

O terceiro e mais sensível insulto à mania de grandeza humana deve sofrer da péssima psicológica atual, que busca provar ao Eu que ele não é nem mesmo senhor de sua própria casa, mas tem de satisfazer-se com parcas notícias do que se passa inconscientemente na sua psique.

Sigmund Freud. *A fixação no trauma, o inconsciente*

Em *Tempo e Eternidade* [1935] – livro escrito em conjunto com Jorge de Lima, sob o mote da restauração da poesia em Cristo –, Murilo Mendes lançou certo aceno justamente para “A musa”, mas não sem trazer uma espécie de “ameaça” que finda com os seguintes contornos:

Tu és a relação entre o poeta e Deus.
Tu prefiguras uma imagem do Eterno
porque a todo o instante organizas o mundo,
sem ti minha poesia se extinguirá,
sem ti eu ficaria mirando as construções do tempo.
Tu assistes aos movimentos da minha alma,
e aumentas minha sede do ilimitado.
Um dia, quando o Eterno me der a grande força,
prenderei tua cabeça entre as constelações
*a fim de orientar os poetas futuros*⁵⁹.

⁵⁹ MENDES, Murilo. “A musa”, in: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 254 [grifo meu]. Nesse livro também há um segundo poema com o mesmo título e que, além do mais, prossegue evocando tanto a especialidade inultrapassável da musa quanto sua exterioridade e estranheza salutar: “Estás sozinha desde o princípio, / foste imaginada na época da formação das pedras. / Um violento temporal lavou a terra antes que nascesses, / e muitas estrelas de perfil se inclinaram sobre teu berço. / Atravessas desertos de areia e mares vermelhos, / sem que sujes teu corpo, / sem que ninguém penetre tua essência. / Os poetas te sacrificam suas amadas retrospectivas, atuais e futuras. / Tua cabeça triste e serena / recortada num céu de convulsões desencadeia o mito: / distribuis ao mesmo tempo consolo e desespero. / Aos olhos do homem és acima do sexo como uma deusa, / aos olhos da mulher és masculina: um guerreiro. / Anulas o movimento de quem soube te decifrar, e não te perturbas nem mesmo ante a idéia de Deus”. Ibidem, pp. 247-248.

Colocando esse poema muriliano lado a lado com “O nome da musa”, de Jorge de Lima, surgem duas dimensões praticamente incomunicantes. Pois bem, em “A musa”, a atividade do poeta, enquanto depende visceralmente da musa e imagina prender sua cabeça entre as constelações, mais parece se aproximar da linhagem do entusiasmo defendido por Platão – colocando as palavras na boca de Sócrates –, para quem o poetar, de fato, não tem a ver tanto com o uso da técnica, senão, mais antes, com o ser possuído pela positividade de uma potência exterior, estranha e estruturante – assim como acontecia na atração, na imantação exercida pela pedra magnetita:

Sócrates. Eu vejo mesmo, Íon, e vou te mostrar o que isso me parece ser. Pois isso existe, não sendo, todavia, uma técnica, em você, de falar bem acerca de Homero, como acabei de dizer, mas um poder divino que te move, como na pedra que Eurípides chamou de magnética, mas muitos chamam de pedra de Hércules. Pois essa pedra não apenas atrai os próprios anéis de ferro, mas também coloca nos anéis um poder tal que eles são capazes de fazer isto do mesmo modo que a pedra: atrair outros anéis; de tal modo que, às vezes, numa grande série, os anéis de ferro pendem totalmente uns dos outros; mas, para todos, esse poder depende daquela pedra. E também assim a própria musa cria entusiasmados, e através desses entusiasmados uma série de outros entusiastas é suspensa. Pois todos os poetas de versos épicos, os bons, não em virtude da técnica, mas estando entusiasmados e possuídos, é que dizem todos aqueles belos poemas, e os poetas líricos, os bons, do mesmo modo. Assim como os coribantes estando em seu juízo, assim também os poetas líricos não fazem aquelas belas melodias estando em seu juízo, mas, quando eles embarcam na harmonia e no ritmo, eles se tornam bacantes e possuídos; como as bacantes retiram dos rios mel e leite quando estão possuídas, mas não estando em seu juízo, também a alma dos poetas trabalha assim, como eles mesmos dizem⁶⁰.

Leonardo D’Ávila de Oliveira elaborou um rigoroso retraçamento dos caminhos percorridos tanto pela transmissão quanto pela subsequente transformação dessa imagética em torno do entusiasmo platônico [gr. ενθουσιασμός, *enthousiasmós*]⁶¹. Pois bem, passando pelas penas dos filósofos helenistas, dos letrados do renascimento e chegando

⁶⁰ PLATÃO. *Íon* [533d-534a]. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, pp. 37, 39.

⁶¹ OLIVEIRA, Leonardo D’Ávila de. “Poesia e imantação”, in: SCRAMIM, Susana *et alii* (orgs.). *Teoria, poesia, crítica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, pp. 89-107. IDEM. “Sobre a magnetita”, in: RIMBAUD, Arthur. *A primavera de Rimbaud*. Desterro: Cultura & Barbárie, 2014, pp. 83-123.

até mesmo a Arthur Rimbaud, ela vai, pouco a pouco, estratificando aspectos e significações contraditórias. Ou seja, se Platão se esforçava por idealizar o entusiasmado contagiando aqueles que estivessem ao seu redor – tal qual os anéis imantados atraíam os demais –, porque ele se encontrava possuído por uma potência divina [gr. θεία δὲ δύναμις, *theía dé dýnamis*], de tal sorte que, aí, pouco ou nada contariam seus méritos e técnicas; Apuleio, não obstante, tentaria clarear a estranheza do acontecimento – já que nem Zeus não seria tão indigno a ponto de dedicar-se segundo a segundo às questões mundanas⁶² – através da postulação da existência de seres intermediários, os “demônios” [gr. δαίμονες, *daímōnes*], os quais teriam a capacidade de mediar a lida dos assuntos humanos com a autoridade divina⁶³. Isso indicaria que o entusiasmado não estaria tomado senão por uma graça “demoníaca” – mas, ainda assim, estranha e exterior, embora bastante próxima da conformação adotada por Murilo Mendes em seu poema: “Tu [musa] és a relação entre o poeta e Deus. / Tu prefiguras uma imagem do Eterno / porque a todo instante organizas o mundo”. Ou ainda, talvez, como agia Eurídice sobre Orfeu, *antes* de ela ser picada pela serpente e de ele descer ao Hades.

Entretanto, um ponto de torção na significação do entusiasmo apareceria com a versão latina do *Íon* proposta por Marsilio Ficino durante o *Quattrocento* florentino. Isso justamente porque ele traduz θεία δὲ δύναμις como *divina vis*. Segundo Leonardo D’Ávila de Oliveira a substituição de δύναμις por *vis*, por sua vez, ressaltaria uma noção muito mais condizente com a “força” que com a “potência” – no sentido preciso de “furor divino”: “Contudo, este furor já não indica [...] uma fuga de si em detrimento de uma alteridade, senão uma forma de afirmar o caráter superior da atividade poética, como um privilégio da alma

⁶² Cf. OLIVEIRA, Leonardo D’Ávila de. “Poesia e imantação”, in: SCRAMIM, Susana *et alii* (orgs.). *Teoria, poesia, crítica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 92.

⁶³ Flavio Cuniberto, ao perpassar a mitologia desses “demônios”, destacava que os dicionários etimológicos corroboram amplamente uma certa acepção distributiva e disseminativa: “o termo [*daímon*] deriva-ria de *daiomai*, que significa ‘distribuir, dividir’. Na linguagem corrente, ele pode ser encontrado fazendo referência às refeições ou aos banquetes: *dais* é a “refeição em que cada um recebe a sua parte”, e a partir daí toda uma série de termos derivados, como *daitron*, “porção”, *daitros*, que é o machado, a faca, *daiterion*, que é o lugar da distribuição, etc”. CUNIBERTO, Flávio. “Etimologia e mitologia do *daímon*”, in: *Boletim de Pesquisa NELIC*. Vol. 12, num. 17. Florianópolis: UFSC, 2012, p. 109.

racional elevada”⁶⁴. Ou seja, ao passo que o teórico florentino percebia no intelecto humano uma capacidade criativa inata cuja perfectibilidade poderia ser elaborada através do espelhamento com o modelo de divindade, com a elevação dos padrões comuns de consciência, o entusiasmo viria a significar especialmente a possibilidade de um poeta influenciar outro, fosse ele contemporâneo, fosse ele um póster, uma vez que “em Ficino o que se transmite é a capacidade de criação de poeta a poeta quando se inserem em uma tradição”⁶⁵.

Por outro lado, ainda de acordo com o retraçamento tecido por Leonardo D’Ávila de Oliveira, isso não excluiria, séculos depois e nas circunstâncias da unificação do Reino da Itália, um discurso identitário, uma afirmação de si, como acontecia na conclamação de Isidoro del Lungo em favor da retomada, do controle e do direcionamento do furor porventura apresentado pelos literatos renascentistas⁶⁶. O nexos dessa defesa acirradamente estatalista se concentrava na maneira como os não italianos, por assim dizer, bebiam das fontes florentinas, dando margem aos mais disparatados usos – e abusos, será? Arthur Rimbaud, com apenas quatorze anos, também foi um dos que retornaram a essas paragens. Lá ele encontrou e recortou os trechos em que um ilustre preceptor da família Médici, Angelo Poliziano, se referia à imantação do *Íon* segundo a versão ficiniana. O produto dessa “deglutição” rimbaudiana redundaria no transcurso das estrofes de “Ver Erat” – “Era primavera” –, poema elaborado por Artur Rimbaud para um concurso de versificação latina a ser resolvido no prazo de três horas e meia⁶⁷. Ultrapassando um teor aparentemente circunstancial da comissão – cujo influxo, talvez, se

⁶⁴ OLIVEIRA, Leonardo D’Ávila de. “Poesia e imantação”, in: SCRAMIM, Susana et alii [orgs.]. *Teoria, poesia, crítica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 95.

⁶⁵ Ibidem, p. 96.

⁶⁶ Cf. Ibidem, p. 102.

⁶⁷ “Nec ruris tantum puer otia vana petebam: / Majores parvo capiebam pectore sensus: / Nescio lymphatis quae mens diviniore alas / Sensibus addebat: tacito spectacula visu / Attonitus contemplabar: pectusque calentis / Insinuabat amor ruris: ceu ferreus olim / Annulus, arcana quem vi Magnesia cautes / Attrahit, et caecis tacitum sibi colligat hamis”. Conforme a tradução de Leonardo D’Ávila de Oliveira: “Garoto, nem buscava tanto o vão rural ócio: / Sentimentos maiores cabiam no jovem peito: / Desconhecido espírito divino dava asas aos / Sentidos desregrados: calado, com a visão / Contemplava espetáculos: / sugeria o amor rural / Um peito acalorado: como antes anel férreo, / O rochedo em Magnésia atrai com força arcana e, / Quietos, junta consigo por anzol invisível”. RIMBAUD, Arthur. “Ver Erat”, in: *A primavera de Rimbaud*. Desterro: Cultura & Barbárie, 2014, pp. 20-21.

reduzisse ao gesto *kitsch* voltado para uma demonstração de erudição e de domínio técnico por parte de um poeta ainda tão jovem –, Leonardo D’Ávila de Oliveira, autor da primeira tradução desses versos no Brasil, haveria de destacar seu interesse a partir da consideração da fórmula «TU VATES ERIS», “tu serás vidente”, que voltaria a aparecer na alquimia do verbo posterior e, além disso, na saga do poeta/vidente que escreveria a *lettre du voyant*⁶⁸.

Contudo, aquém ou além do uso e dos sentidos dados pelo poeta francês aos textos do congêneres florentino, a operatividade de Angelo Poliziano interessa a este percurso por outro motivo. Ou seja, lembre-se de que esse poeta viria a ser conhecido por “reversificar” as vicissitudes que abalaram o fabuloso Orfeu *depois* de deparar-se com a morte de Eurídice e com a descida ao Hades, começando com as seguintes modulações:

Dunque piangiamo, o sconsolata lira,
Chè più non si convien l’usato canto.
Piangiam mentre che ’l ciel ne’ poli aggira,
E Filomela ceda al nostro pianto.
O cielo, o terra, o mare, o sorte dira!
Come potrò soffrir mai dolor tanto?
Euridice mia bella, o vita mia,
Sanza te non convien che in vita stia.

Andar convienmi alle tartaree porte
E provar se là giù mercè s’impetra.
Forse che svolgerem la dura sorte
Co’ lacrimosi versi, o dolce cetra;
Forse che diverrà pietosa Morte:
Chè già cantando abbiám mosso una pietra,
La cervia e ’l tigre, insieme abbiám accolti
E tirate le selve e’ fiumi svolti⁶⁹.

Note-se que o “eu” lírico exposto ao longo dessas duas estrofes, parece reverberar os ecos justamente daquela ressignificação operada por Marsilio Ficino no entusiasmo platônico. Para dizer de outro modo, na medida em que ele se agita, por um lado, com a desconsolada lira e, por

⁶⁸ Sobre esse uso dos versos de Poliziano e da fórmula retomada de Virgílio [*Eneida*, VI, 883], veja-se OLIVEIRA, Leonardo D’Ávila de. “Sobre a magnetita”, in: *Ibidem*, pp. 117-118.

⁶⁹ POLIZIANO, Angelo. “La Favola di Orfeo” [1478/1483], in: *Le Stanze, L’Orfeo e Le Rime*. Turim: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1921, p. 110.

outro, com a lembrança de que, no instante anterior ao funesto acontecimento, ela podia, por exemplo, mover e influenciar os elementos e entidades da natureza – feras, plantas, pedras e águas –, também se lhe afigura a compreensão – ou a esperança – de que sua virtude de citaredo e seus cantos lacrimosos poderiam ultrapassar os desígnios da morte, fazendo com que Eurídice voltasse à vida. Mas isso seria suficiente para inferir que o que se agita no fazer poético e nos efeitos desse fazer remete tão somente à dialética entre o estar possuído, positivamente e sem consciência, pela alteridade divina – mediada ou não pelos “demonios”, pela musa – e o estar influenciado, material e objetivamente, pela alma elevada de outros poetas?

É bem “Outra coisa”,⁷⁰ que se desdobra como elemento para jogo e questionamento – seja nos versos e reversos de “O nome da musa”, seja nos cortes e montagens aos quais se fazia alusão há pouco, seja nos fluxos e refluxos da *Invenção de Orfeu* que, logo a seguir, passarão para o primeiro plano desta leitura. Pois se trata do choque e, ao mesmo tempo, do lampejo que se configura quando se percebe que não sempre ou quase nunca se está ou permanece na posse de si mesmo e de outro, na propriedade do *self* e da alteridade mesma. Assim como se procurou destacar com a passagem por “O nome da musa”, ainda há espaço para uma contextura aporética, na qual o entusiasmo se diversifica... “despreendendo-se” em circunvoluções que tangenciam vazios, faltas e presenças que não se constituem senão em negativo. Ao passo que se vislumbra entre formas anamórficas, o gérmen das primeiras fecundações do clamar, do corte e da montagem até certo ponto não coincidiria justamente com a desapareição, com o eclipsamento da musa e de seu nome? Entretanto, não haveria motivo para recusar certa possibilidade de que “A musa” muriliana tivesse encontrado os ouvidos de Jorge de Lima, por exemplo, no tempo de elaboração da primeira das fotomontagens comentadas neste capítulo. Mas isso desde que tal eventualidade não viesse a servir como estratégia para retirar de cena uma inescapável diferença, posto que, nessa fotomontagem, já não é a cabeça da musa, senão uma “cabeça de morto”, uma efígie que continua presa e devidamente despedaçada entre as constelações. Diante disso, não será de todo disparatado recorrer ao poema “A distância da Bem-Amada”, publicado por Jorge de Lima em *Tempo e Eternidade*:

⁷⁰ Cf. LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 7 – a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 149.

Do princípio do mundo venha a Bem-Amada.
 Venha úmida do primeiro dia, venha.
 Venha da vontade de Deus a Bem-Amada.
 Venha do primeiro sono a Bem-Amada, venha.
 Ela deu água a um samaritano e sumiu.
 Atrás da montanha piscou numa estrela e sumiu.
 Colheu uma tarde de Booz e sumiu.
 A Bem-Amada floriu nas vinhas, floriu nas sarças,
 floriu nos cedros sagrados e sumiu.
 Floriu no templo de Salomão e sumiu.
 Onde está a Bem-Amada?
 Rainha de Sabá, lavaste os pés da Bem-Amada?
 Eu sinto parcelas de sua presença,
 eu sinto a sua chegada e a sua fuga.
 Onde é que ela está?
 Debaixo da lua entre gelos uivam lobos.
 A Bem-Amada passou imensa como um iceberg e sumiu.
 Atrás da montanha piscou numa estrela e sumiu.
 Bebeu em Cana e sumiu.
 Quero lutar com anjos pela Bem-Amada.
 Quero me salvar pela Bem-Amada.
 Debaixo da lua entre gelos uivam lobos.
 Foi a Bem-Amada que passou no vento violento,
 vestida de neve com a filha da estrela.
 Eu sinto a Bem-Amada, a sua presença, a sua fuga,
 o seu vestido de nuvens, o seu hálito de floresta.
 Debaixo da lua entre gelos uivam lobos.
 Lá anda a louca – a Bem-Amada cantando.
 A filha da estrela caiu lá no mar⁷¹.

Se não bastasse a reafirmação da paisagem habitada por flores, estrelas, ventanias e loucas cantando entre quedas nos mares – tal qual em uma espécie de confluência entre “O nome da musa” e “O grande desastre aéreo de ontem” –, esse poema também assinala e, aliás, reitera por nove vezes o sumiço, o alheamento não só temporal, senão preponderantemente espacial que tornará a se repetir exemplarmente no poema com que se descortina o périplo da *Invenção de Orfeu*. Nesse sentido, a questão de saber “Onde é que ela [Bem-Amada] está?” se desdobra perfazendo um caminho que segue mais além da espera e que, contudo, resta mais aquém do encontro – ao menos nos termos pelos quais ele era

⁷¹ LIMA, Jorge de. “A distância da musa” [*Tempo e Eternidade*, 1935], in: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 405-406.

procurado. Afinal, diga-se de passagem, choque e lampejo envolvem instâncias que revertem as questões e as repolarizam descortinando outras, conforme se verá mais adiante no fim do segundo capítulo. Para que se exercite alguma capacidade de fantasiar, de imaginar, é bem possível que, se algum dia, por um acaso, se encontrasse a musa – na falta de melhor nome – e, enfim, se lhe perguntasse por onde teria estado, ela respondesse sorrindo, dançando ou, quem sabe, fazendo eco aos versos de Juan de la Cruz com um sentido outro, revertendo as significações contra todas as ordens – em suma, surpreendendo: “En una noche oscura / con ansias en amores inflamada, / ¡Oh dichosa ventura! / salí sin ser notada”⁷².

⁷² CRUZ, Juan de la. “En una noche oscura”, in: *Obras de San Juan de la Cruz*. Burgos: Tipografía «El Monte Carmelo», 1940, p. 798.



Fig. 1 – LIMA, Jorge de. “Sem título” [193?]. Fotomontagem. Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, Fundo Mário de Andrade. *A pintura em pânico. Fotomontagens*. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2010, p. 33.



Fig. 2 – MAGRITTE, René. “Espelho falso” [1928]. Óleo sobre tela, 54 x 80,9 cm. Museum of Modern Art, Nova York.

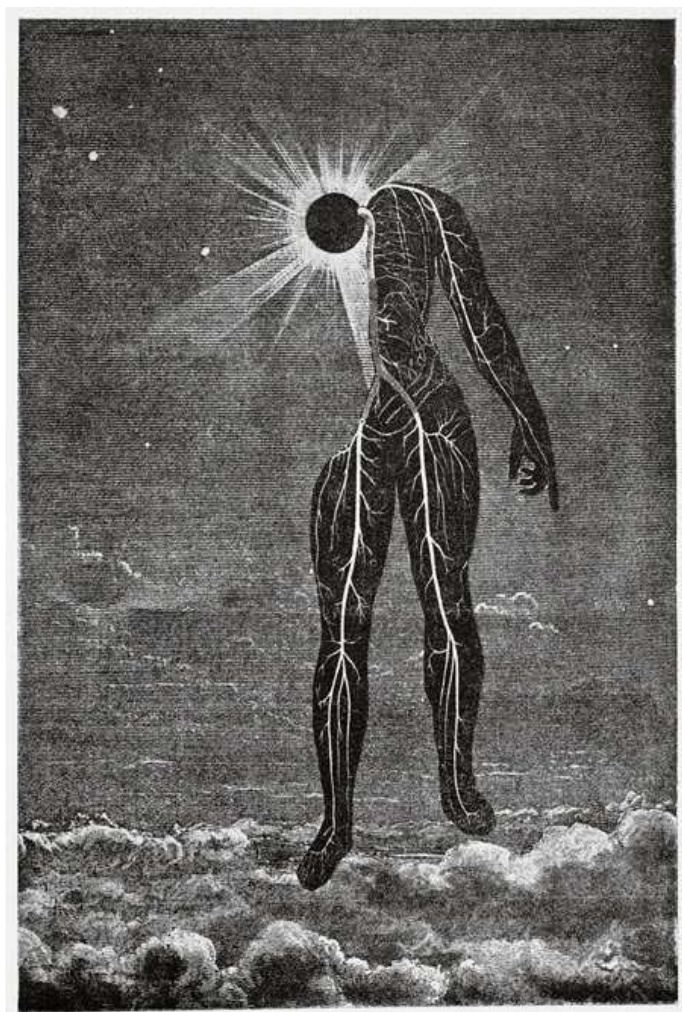


Fig. 3 – LIMA, Jorge de. “e as primeiras fecundações (contra todas as ordens)” [1943]. Fotomontagem. *A pintura em pânico. Fotomontagens*. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2010, p. 43.



Fig. 4 – COPPOLA, Horacio. “Profeta Habacuc de Aleijadinho” [1945]. Fotografia. Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais. *Luz, cedro e pedra. Esculturas do Aleijadinho fotografadas em Minas Gerais em 1945*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012, p. 47.



Fig. 5 – ALVES, Bruno. “Profeta Abdias de Aleijadinho” [2012]. Fotografia. Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais.

II

Segundo exórdio musaico... dessublimado

Eu tivera a impressão de subida, mas a verdade é que eu des-cera; naquele momento estava nivelado aos mais vulgares curiosos do sexo.

Jorge de Lima. *A mulher obscura*

Descemos ao real [...] ao morbido, á vida, à la recherche du temps perdu. Atrás delle, do tempo perdido, o escriptor se torna um fetichista da evocação.

Jorge de Lima. *Proust*

Sem muitas delongas, note-se que tal denominação “Bem-Amada” ainda se apresentava com especial vigor em dois romances escritos e publicados por Jorge de Lima nos anos 30, i.e., *O anjo* [1934] e *A mulher obscura* [1939], antes e depois – ou contemporaneamente – aos poemas “O nome da musa” e “A distância da Bem-Amada”. Nesses dois textos em prosa, na condição de pano de fundo e mola propulsora das tramas, “Bem-Amada” se confunde tanto com o que instiga quanto com aquilo que – em uma contradição apenas aparente – desencaminha as vicissitudes dos personagens centrais: “Herói”, substantivo transposto em nome próprio, no caso de *O anjo*; e “Fernando”, no caso de *A mulher obscura*. Perceba-se que através da elocução narrativa de *O anjo*, surge algo com os seguintes contornos: “Quem sabe se não achariam a Bem-Amada no meio da multidão? Ou disfarçada em qualquer bailarina do circo? [...] A Bem-Amada deveria ter um certo ar de moça morta que ele [Herói] viu na meninice. (A volúpia imortal que vinha de eras remotíssimas)”⁷³ – esse tom, aliás, viria desdobrado em *A mulher obscura*, quando Fernando assumia ser “da raça dos que procuram Raquel através de todas as Lias”⁷⁴.

No romance de 1934, enquanto duas figuras mais ou menos deslocadas e de hábitos oscilando entre distímia e histrionismo, Herói e seu companheiro Custódio – anjo de asas despedaçadas e das quais sobram apenas os cotocos esbraseados –, seguiam com suas perambulações ou *flâneries* através das ruas e becos buliçosos do Rio de Janeiro embalado pela dissonância do “bota-abaixo” e das marteladas na constru-

⁷³ LIMA, Jorge de. *O anjo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, pp. 15-16 [grifos meus].

⁷⁴ IDEM. *A mulher obscura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 199.

ção dos arranha-céus⁷⁵. No entanto, nem Herói nem Custódio, juntos ou separados, encontraram “Bem-Amada”, mas mulheres, mulheres de carne e osso – vivas – como Salomé, personagem que, no final do romance, levaria Herói às raias da loucura, ou melhor, ao umbral onde ele quase literalmente perderia a cabeça⁷⁶, já que procurou dar cabo da própria vida defenestrando-se com “vontade de ver alguma coisa de eterno”⁷⁷. Sem êxito inclusive nisso. Na sucessão dos infortúnios de Herói, ele tampouco morre; pelo contrário, parece se deleitar com a mortificação do corpo, restando cego e com suas mãos amputadas. O último diálogo que Herói manteve com Custódio não deixa de expor alguns elementos bem instigantes para uma abordagem da textura da Bem-Amada:

As flores da jarriinha mandavam pelo ambiente um perfume fresco de vida e que sugeria também o cheiro das coroas que enfeitam a morte. *A morte. A morte. A morta. A morta. A Bem-Amada.* O Herói não podia tirar aquela cisma do juízo.

Então não se conteve:

– Anjo, você nunca me mentiu?

– Nunca – respondeu o Anjo.

– Jura?

– Juro.

– Por quem?

– Por Jesus Cristo.

– Então, Anjo, lhe peço por Jesus Cristo mesmo. Diga se a enfermeirinha tem os olhos de amêndoa.

– Só quem vê. Os olhos são absolutamente duas amêndoas.

– Leia, enfermeirinha. Leia mais uma página da história [lia uma página bíblica] – falou Herói.

A enfermeirinha continuou a ler, acostumada que já andava com as esquisitices do doente.

– Anjo, você nunca me mentiu e jurou por Jesus Cristo. Veja se os pés são perfeitos e examine os dedos mínimos.

⁷⁵ Esses personagens – Herói e Custódio – voltarão a ser objeto de comentários no último capítulo deste trabalho.

⁷⁶ Encenada ou mesmo cantada exemplarmente por Oscar Wilde e Stéphane Mallarmé, “Salomé”, conforme reza a passagem 6:17-28 do evangelho de Marcos, era o nome de ninguém menos que a sobrinha de Herodes, dançarina que pediu ao tio a cabeça de João Batista sobre uma bandeja. Assim, não haveria de estranhar que tal nome no romance limiano também se fizesse acompanhar de cabeças perdidas.

⁷⁷ LIMA, Jorge de. *O anjo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 64.

A moça parou a leitura espantada. *Mas o Anjo, compreendendo tudo, ridículo e trágico ao mesmo tempo, caiu de joelhos fazendo sinais para que a moça não falasse.*

E gritou para Herói:

– Estou examinando. Nunca vi tão perfeitos; as unhas parecem pétalas.

(Amaciava as pétalas da jarrinha.)

– As suas mãos são agora as minhas mãos que Jesus me mandou. Palpe o ventre dela, Anjo, veja bem como ele é.

A moça recuou. *Sossegou já, vendo o Anjo, lindamente ridículo palpan-do o bojo da jarrinha, tão aplicado como quem apalpa ventre de mu-lher.*

– É maravilhoso, Herói. Juro por Jesus Cristo como é ventre de jarrinha, tão raro como nunca vi.

O rosto de Herói se iluminou de uma alegria tão clara que a luz lá fora parecia desmaiada:

– *Meu Deus, conservai-me cego e sem mãos para que a Bem-Amada sempre exista.*

Parecia vir uma voz em vertical – lá de baixo, do passado. Voz muito igual à do padre-mestre Anselmo de Ilha Grande:

– *A Graça é mais veloz que tudo!*⁷⁸

Se, no começo de *O anjo*, lia-se algo como “a Bem-Amada deveria ter um certo ar de moça morta”, no fim do romance – como se nota pela citação acima –, esse sentido se reiteraria, ou melhor, se reforçaria especialmente através de um jogo de cena, de uma operatividade ou mesmo de uma performatividade entre o literal e o engodo – no limiar do equívoco. Não de qualquer maneira, portanto. Por um lado, o chamamento, o clamor que materializa o automatismo da procura pela Bem-Amada, alongado tal qual uma sucessão de soluços e de choros, convoca “A morte. A morte. A morta. A morta”. Assim, “Bem-Amada” ingressa no andamento do texto como reduplicação da morte – no limite de apreender o amante em seu bojo – e, além do mais, como duplamente morta, pura presença da ausência e ausência mortificante em presença. Isso de tal sorte que “ter um certo ar de moça morta” não haverá de significar apenas “parecer” com a moça morta vista na meninice, mas ainda “conter” algo do ar [morto] da moça morta vista na meninice. Daí que para Herói, fixado na visão infantil, qualquer mulher de carne e osso, estando ela no meio da multidão ou disfarçada de bailarina de circo, viesse a surgir como prenúncio tanto da queda – da Queda edênica, babélica – quanto do despedaçamento, tal qual ocorreu no relacionamen-

⁷⁸ LIMA, Jorge de. *O anjo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, pp. 74-75 [grifos meus].

to com Salomé. Ou melhor, se em uma passagem avançada do périplo, o narrador considerava que “o céu estava muito longe da terra”,⁷⁹ e, assim, dava espaço para a diagnose dos infortúnios modernos na vivência de Herói – exemplarmente, com o embate entre transitório e eterno, entre incerto e certo –, logo nas páginas seguintes, também não se deixaria de assinalar que “Salomé era uma flor dos arranha-céus”,⁸⁰. Enquanto tal, ela “transformara Herói. O pobre era um molambo [...] O sexo pertencia a uma mulher que o enganava com todo mundo [...] Só a extrema-unição lavaria aquelas impurezas. E se despedaçasse aqueles mem-bros?”⁸¹.

Por outro lado, percebe-se que, depois da tentativa de suicídio por despedaçamento, o modo pelo qual Herói prossegue sua procura tanto pela Bem-Amada quanto por alguma coisa de eterno passa a depender única e exclusivamente dos sentidos arranjados, se não manipulados pelo Anjo. Se Herói, já cego e sem mãos, só apreende um tanto de ar [vivo] nos pulmões diante da expectativa do reencontro, o Anjo, com suas juras em nome de Jesus Cristo, faz com que ele se entregue – e/ou se aliene, por que não? – ao recurso “ridículo e trágico ao mesmo tempo”, em uma dupla e/ou dúbia instância da graça: “Graça” crística e “gracejo” demasiadamente humano. Ainda que o *imbroglio* desses personagens se amealhe às fantasias mais viris – as quais, não poucas vezes, incluem uma enfermeira submissa e... daí, quem sabe, o uso da palavra “enfermeirinha”, no diminutivo –, não deixa de interessar o fato de que, no desfecho do romance, a Bem-Amada venha a se confundir com um bem quase indiferente e tão pouco amável: uma jarrinha, ou seja, depois de “Bem-Amada” ter sido aproximada das agitações de Salomé e, lateralmente, do espanto da enfermeirinha. Impossível não recordar, então, aquele pote de barro que Jacques Lacan evocou para tornar pensável o vazio criado e deslocado pela movimentação dos significantes. Nesse sentido, “Bem-Amada”, tão dupla quanto dúbia, apresenta os sustentáculos do amor heróico – i.e., do amor de Herói – como indissociáveis, em seus princípios, do “bem”, de um objeto palpável cuja textura, ademais, é passível recair ora sobre as mulheres de carne e osso ora sobre a jarrinha. Mas assinala-se que isso só se sustenta com a condição – “libidinal” – de que esses objetos sejam capazes de “ter um certo ar de moça morta”... da morte, da morte, da morta, da morta. Nem Salomé nem a enfermeirinha se conformaram passiva ou totalmente ao ritmo

⁷⁹ LIMA, Jorge de. *O anjo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 54.

⁸⁰ Ibidem, p. 65.

⁸¹ Ibidem, p. 61.

ditado pela amabilidade do Herói: a primeira porque – bem perdulária, poderiam dizer alguns – “era uma grande mágica. Transformava os cobres de Herói em porcelana”⁸² e, dessa maneira, fazia de seu amante um meio para promover outros objetos amados; a segunda porque – profissional, poderia se considerar – estava espantada com as investidas da dupla romanesca e dava um passo para trás. Ambas, estando vivas, não restariam inertes, muito menos apreensíveis de todo, pois, para que isso acontecesse talvez fosse de fato necessário que elas se contentassem em apenas continuar para sempre sem falar, sem falhar como a morta, como a morte. William Cereja, seguindo uma linha de leitura que tende a destacar a singularidade da textualidade limiana através do encontro entre estética surrealista e pensamento neotomista⁸³, interpretou os senti-

⁸² LIMA, Jorge de. *O anjo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, pp. 60-61: “Salomé meteu a porcelana dentro dela entre as coxas. Salomé era uma grande mágica. Transformava os cobre de Herói em porcelanas. Depois ia nos penhores ou nos antiquários transformar as porcelanas em dinheiro reduzido à metade. Depois transformava a metade obtida em *lingerie*, sedas, batons, ondulações permanentes, roupas para os gigolôs, cassinos, semostrações, luxos e outras coisas”.

⁸³ Cf. CEREJA, William. “A queda ou o salto para o alto: o religioso na ficção de Jorge de Lima”, in: *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*. Num. 03. São Paulo: USP, 2002, p. 99: “E é justamente a confluência de uma pluralidade de correntes e perspectivas, em princípio excludentes, como o Surrealismo, o pensamento neotomista [...] que confere singularidade à ficção de Jorge de Lima”. Continua sendo uma questão de saber como e onde se configura tal transbordamento neotomista nos textos de Jorge de Lima – uma ressalva pode ser encontrada na tese escrita por Leonardo D’Ávila de Oliveira, *Ordenar o espiritual: letras e periodismo católico no Brasil (1928-1945)*, defendida em 2015, na Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, sob orientação de Raúl Antelo. Note-se que não retomo essa questão apenas porque nas leituras críticas dos textos literários de Jorge de Lima certa fama católica parece se sobrepor aos trechos – pertinentes ao neotomismo, por exemplo – passíveis de serem recolhidos de fato. Antes disso, valeria considerar que os interesses que levaram o médico e escritor aos textos neotomistas – tais como os de Jacques Maritain – jamais poderão servir de argumento suficiente para que sua textualidade fosse colocada na dependência direta e imediatamente do neotomismo. Inclusive Fábio de Souza Andrade [in: *O engenheiro noturno*. São Paulo: USP, 1997, p. 131], foi taxativo em alertar para esse aspecto contraproducente da subsunção da poética limiana aos termos cristãos: “também não cabe no caso de Jorge de Lima reduzir o poema a uma obra de expressão cristã”. Quanto ao surrealismo, essa tentativa de relacionamento foi amplamente aproveitada por José Nivaldo

dos de *O anjo* enquanto uma alegoria cristã do homem pós-edênico, pós-babélico⁸⁴ cujo “objetivo é transmitir uma mensagem de redenção e

de Farias, em *O surrealismo na poesia de Jorge de Lima* [2003] – estudo que, além de apresentar uma extensa investigação em torno do contexto de emergência desse fenômeno na França e no Brasil, também procura retrair seus vestígios nos versos limianos, em uma inegável contribuição à leitura da textualidade e ao seu questionamento. Não obstante, na medida em que este trabalho – este trabalho que você, possível leitor, tem sobre sua mesa – conta com um considerável interesse por não subsumir restritivamente os eventuais sentidos comportados pelos textos de Jorge de Lima àqueles sentidos que lhes são – *ad rigorem* – “externos”, ele também avançará mais algumas páginas tendo como um de seus objetivos mais centrais uma consideração em favor especialmente da existência de alguma logicidade tão [des]estruturante quanto pervivente no andamento dos versos e reversos da poética limiana. Aliás, conforme já se pode perceber, ela convoca tanto poesia e imagem quanto prosa. Desse modo, enquanto este trabalho usará sempre com redobrada parcimônia as diretas e imediatas remissões dos significantes “surrealista”, “católico” – por que não “barroco” também? – ao nome de Jorge de Lima. Assim, interessa-me um tanto mais que esse médico e escritor de uma textualidade tão inquietante possa ter se agitado na hesitação entre a panfletagem do caos e o seu professamento. Nisso, assumem-se em uma vertente quase metodológica as considerações de Giorgio Agamben em torno das nomeações – i.e. dos seres-na-linguagem – e das singularidades quaisquer – as quais, pelo próprio étimo latino do pronome *quodlibet*, remetem ao *libet*, ou melhor, ao corpo a corpo com o desejo, com a libido. Em outros termos, aqui se apresenta uma tentativa de considerar certa singularidade da lógica que perpassa a poética do despedaçamento e, por isso, agita-se um peculiar interesse por aquilo que ela carrega ou metamorfoseia através de seus versos e reversos: um vazio – uma falta, uma presença em negativo. Daí, afinal, que já não venha tanto ao caso – pelo menos, no andamento deste estudo – certa reiteração não questionada da textualidade limiana na esteira de um ser-dita-surrealista-e-ou-católica-e-ou-barroca, mas especialmente o fato de que ela, apesar de ser-dita-tal-e-ou-tal-e-ou-tal, se faça veículo do pensamento em torno do *factum loquendi*, ou melhor, do uso mesmo da língua naquela confluência problemática que, entre desejo e esperança, abre espaço para formular e reformular alguns sentidos, sem ter que necessariamente redundar na total obliteração dos sem-sentidos. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *La comunità che viene*. Roma: Bollati Boringhieri, 2007, pp. 09-10; 61; IDEM. *Mezzi senza fine*. Roma: Bollati Boringhieri, 1996, p. 72.

⁸⁴ CEREJA, William. “A queda ou o salto para o alto: o religioso na ficção de Jorge de Lima”, in: *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*. Num. 03. São Paulo: USP, 2002, p. 104: “Herói e o Anjo não são personagens comuns a romances realistas. A começar pelos seus próprios nomes – vale lembrar também os das demais: Bem-Amada, Padre-Mestre, Mãe, Pai, Salomé –, a obra apresenta

esperança”⁸⁵. Mesmo que essa afirmação esteja correta do ponto de vista do Herói – o qual, nos termos do pacto firmado com Custódio, acredita e dá crédito na manifestação da Bem-Amada tanto com as próprias utilizações quanto com a assunção das juras angélicas –, ela praticamente surge corroída ou desgastada diante da consideração da operatividade, da performatividade que o anjo apresenta quando vê e apalpa outra coisa [*die Sache*]. Haveria, pois, duas possibilidades concomitantes de leitura nessa mesma passagem final: uma mais “heróica” – pautada pela crença no todo apreensível – e outra “angélica”, se não demoníaca – pautada pela exposição do reverso da crença, cuja textura de permanente abertura e de não totalização é tão invisibilizável quanto impalpável ao crente. No capítulo final deste trabalho, haverá espaço para sustentar que não é senão tal dupla ciência – tão ambivalente quanto jamais totalmente encerrada – que serve de mola propulsora para as repetições e reformulações desdobradas ao longo da poética do despedaçamento. Assim, também valeria a pena pensar que a graça, ou melhor, o gracejo chistoso – essa *mot d’esprit*, como dizem os franceses – é mais veloz que o todo. Afinal, não seria justamente em função disso que a graça no viés do gracejo seja tão rapidamente suplantada por uma ou outra palavra de ordem – por um ou outro juramento?

Eis que o ridículo e o trágico do gesto do Anjo alusão à insistência do vazio, da presença em negativo subjacente à busca pela Bem-Amada – aliás, tampouco o hífen que une enquanto separa “bem” e “amada” será suficiente para obliterar tamanho vazio, tamanha presença em negativo⁸⁶. Para fazer uso de outros termos, se essa Bem-Amada não

personagens e tipos alegóricos cujo significado se situa no lastro da tradição religiosa e cultural do Ocidente”.

⁸⁵ CEREJA, William. “A queda ou o salto para o alto: o religioso na ficção de Jorge de Lima”, in: *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*. Num. 03. São Paulo: USP, 2002, p. 101.

⁸⁶ Com um tanto de esforço da capacidade de fantasiar, de imaginar, “bem” e “amada”, i.e., dois significantes – um masculino e outro feminino – unidos e separados por um hífen, podem lembrar “O impossível” [déc. 40], de Maria Martins. Nessa escultura, há duas figuras que, não obstante as aparentes deformações, permitem recordar certos intercursos entre o masculino e o feminino. Contudo, as questões que mais me interessam nesse momento não partem senão da apresentação dos tentáculos que partem das “cabeças”: enquanto eles se alongam em direções opostas, não há encontro entre eles. Os tentáculos não se tocam – como que capturados no instante infinito, sempiterno de um abraço quase possível, mas que jamais se realiza. Ele resta suspenso e pensável como tal – em sua impossibilidade. Algo parecido poderia ser destacado na observa-

ção de ao menos duas imagens elaboradas por Ismael Nery, pintor em cujas obras se vê certa influência de Marc Chagall, de Giorgio de Chirico; idealizador do “essencialismo” – sistema filosófico comentado por Murilo Mendes em uma série de artigos publicados em jornal e, posteriormente, reunidos em *Recordações de Ismael Nery* –; além disso, companheiro de Adalgisa Nery, mencionada na leitura do poema limiano “O nome da musa”. Fala-se de “Dupla em preto e branco” [s/d] e “Figura decomposta” [1927]. Na primeira delas [fig. 6], um par de opostos marcados em preto e branco – preto para a figura masculina, branco para a feminina – se enlaça em um abraço de plena harmonia, denotando encontro físico-amoroso, com beijos e carícias apaixonadas na beira do mar. No entanto, nada visível e palpável na imagem permite certificar que esse encontro de corpos exponha apenas harmonia eterna de uma relação jamais indissociável, jamais reformulável ou incapaz de ser despedaçada. Quando a fantasia, a imaginação hesita, essa relação tão esperada quanto desejada ainda pode se fazer portadora do impossível, do insatisfatório e, então, também poderá trazer à tona vazio, presença em negativo: choro, soluço – luto. Muito embora surja uma sorte de amálgama no beijo e na confusão dos corações das figuras em preto e branco, vale não esquecer que ambas são diferentes, praticamente opostas – começando pela cor: uma preta, outra branca e, além disso, com um traço que une enquanto separa e, por isso mesmo, faz diferença. “Figura decomposta” [fig. 7], até certo ponto corrobora essas linhas acima: dois vultos de rostos apagados e dispostos lado a lado. Contudo, há dois rostos surgindo de perfil que são apreendidos e fixados frente a frente – um masculino, outro feminino, ambos reduzidos aos traços básicos costumeiramente indicando a diferença entre os sexos: cabelo curto / cabelo longo, mamas atrofiadas / mamas desenvolvidas. Nessa posição lateral, que se sobrepõe ao vazio dos rostos vistos de frente, o encontro poderia remeter ao beijo, à harmonia imaginável, fantasiável tal qual em “Dupla em preto e branco”. Enquanto o essencialismo do pintor, segundo a recordação de Murilo Mendes [*Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: USP, 1996, p. 65] estaria preponderantemente “baseado na abstração do tempo e do espaço, na seleção e no cultivo dos elementos essenciais à existência, na redução do tempo à unidade, na evolução sobre si mesmo para descoberta do próprio essencial”, essas duas figuras poderiam fazer alusão ao momento anterior e quase etéreo dessa descoberta – i.e., quando ela apenas dava acenos na fantasia, na imaginação do sistema filosófico. Mas Murilo Mendes também agrega que esse essencialismo depende visceralmente de um terceiro elemento: Jesus Cristo e sua palavra redentora, organizadora, se não desencarnada, descarnada: “o tempo traz no seu bojo a corrupção e a destruição. Deve o homem apegar-se a sistemas que evoluem constantemente, porque baseados numa ciência incerta e vacilante? Não. Todas as experiências que têm havido até agora foram úteis. Todas as verdades sobre a vida já foram ditas, *mas ainda não foram organizadas*. Sem a ciência da vida, ou o homem construirá inutilmente, ou então terá que destruí-la. *O valor permanente e definitivo, valor que o tempo não ataca, é o trazido pelo Cristo*”. MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São

é senão invisível aos olhos e impalpável às mãos, alheia ao contato entre os corpos vivos, pelo menos outra coisa [*die Sache*] haverá de tomar-lhe lugar quando ela só falta em seu lugar. Em outras palavras, outra coisa haverá de ser posta no lugar em que ela era esperada ou desejada – outra coisa como uma jarrinha, como uma vocalização... emitida para quem vive ou para quem jaz na sepultura e, eventualmente, traz certo nome inscrito nas lápides. Mas isso sem obliterar de todo o risco – materializado, por exemplo, no hífen da “Bem-Amada” – de que as gestualidades, nos momentos posteriores, possam comportar uma emergência do vazio, da presença em negativo, daquilo que não se esgota em sentido pleno por remeter ao fora-do-significado. Daí que a encenação de Custódio face a face com Herói possa ser denominada tão ridícula quanto trágica, se não dúplice e dúbia: na medida em que vela – no sentido de “cuidar” e de “encobrir” – aquilo que Herói, cego e maneta, queria ver e apalpar; ela também desvela – àquele que tiver olhos para ler *O anjo* e mãos para segurá-lo – aquilo cuja visão e palpabilidade Herói não queria suportar: um vazio, uma presença em negativo. Tresloucadamente obcecado, cego e sem mãos para conhecer, Herói era um feticlista do reencontro. Essa não foi senão sua paixão mortífera; além do mais, mortificante. Paixão⁸⁷

Paulo: USP, 1996, p. 48 [grifos meus]. Veja-se que William Cereja, em texto mencionado na página anterior, tentou aproximar o essencialismo proposto pelo companheiro de Adalgisa Nery aos atos do Herói de *O anjo*. Mas ele tampouco deixou de dizer que “Jorge de Lima não integrou o grupo que se reunia na casa de Ismael Nery [...] tudo leva a crer que tenha tido contato com as idéias do sistema por meio de Murilo Mendes”. Cf. CEREJA, William. “A queda ou o salto para o alto: o religioso na ficção de Jorge de Lima”, in: *Teresa*. Num. 03. São Paulo: USP, 2002, p. 119. Para uma bela abordagem das relações entre Murilo Mendes, Ismael Nery e essencialismo, veja-se OLIVEIRA, Leonardo D’Ávila de. *Ordenar o espiritual: letras e periodismo católico no Brasil (1928-1945)* – pp. 169-188 –; também BENTO, Antonio. *Ismael Nery*. São Paulo: Gráficas Brunner, 1973.

⁸⁷ Em *Demorar*, Jacques Derrida expôs sete desdobramentos em torno da palavra “paixão” – tão ouvida, mas tão pouco pensada em sua polissemia. Ela, aliás, carrega certas imbricações entre as instâncias do amor e do direito. Se, de acordo com a acepção mais ou menos costumeira, “paixão” indica desejo de dizer tudo ao outro e de se identificar com tudo e/ou com todo o outro, ela também indica finitude, imputabilidade, em suma, engajamento no sofrer: “paixão conota, sempre em memória da significação cristã-romana, o martírio, quer dizer, como seu nome indica, o testemunho [...] Se o testemunho é paixão, é também porque ele sofrerá sempre por estar em parte ligado à ficção, ao perjúrio, à mentira e por jamais poder nem dever cessar de testemunhar, de tornar-se uma

cuja satisfação praticamente se confundia com a impossibilidade mesma da satisfação.

Pois bem, se Herói buscava reencontrar sua Bem-Amada com ar de moça morta e, assim, se expunha ao risco do despedaçamento do próprio corpo – ou do sentido mesmo, posto que ele se entregava aos engodos e às equívocos do amigo Custódio –, Fernando, por outro lado, personagem principal do romance *A mulher obscura*, publicado na primeira pessoa do singular – “eu” –, traria desdobramentos que, embora continuassem atravessados pela morte e pela mortificação, apresentavam outros caminhos, ou melhor... outros enlaces. Fernando, órfão de mãe e criado pelo pároco, voltava ao vilarejo onde nascera, Madalena, depois de um período de estudos na capital. Ali, concentrava seus esforços em uma série de experimentações que tinham como objetivo reconstituir certa face perdida – nada senão um rosto para sua Bem-Amada: “Compreendi então: eu ia realizar uma aventura de espírito que podia me desencantar na longa procura da face perdida, largada na minha meninice e vivida na minha imaginação”⁸⁸. Esse desencantamento, ademais, já participava do impulso inicial das experiências, pois Fernando também queria “registrar [...] as interferências que se metem nos meus sonhos e o que estas intervenções provocam neles e na minha vida, sem que eu possa afastá-las”⁸⁹. Portanto, mais ou menos como as perambulações heróicas, as experimentações de Fernando se avolumam através do contato – frustrado e frustrante – com mulheres de carne e osso⁹⁰:

prova” – provando, então, como Herói, com as próprias carnes. DERRIDA, Jacques. *Demorar*. Florianópolis: UFSC, 2015, pp. 36-37.

⁸⁸ LIMA, Jorge de. *A mulher obscura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 45.

⁸⁹ Ibidem, pp. 27-28.

⁹⁰ Aliás, logo nas linhas iniciais de *A mulher obscura* [pp. 13-14], Fernando expunha uma recordação infantil bastante erótica que viveu com seu amigo Laécio. Tratava-se da visão da *toilette* das negras na beira do rio: “As negras estavam ali tomando banho, negras novas do Caípe que se lavavam debaixo dos ramos das ingazeiras arriadas sobre as águas. Abriam bandos com os cacos de pente de chifre e, como não dispunham de espelhos, ajudavam-se na *toilette*. As molecas eram bonitas, ágeis e puras. Eu estava apenas encantado de ver corpos negros, tão diferentes dos brancos, se embelezando, ligeiros, antes de entrar n’água. Reparava que aquele banho era diferente do banho de umas parentas, que me deixaram uma vez esperando por elas, na beira do rio. As brancarronas se penteavam depois do banho, cuidadosas, com a toalha sobre os ombros, debaixo dos cabelos altos. Mas as molecas podiam, com uma ligeireza espantosa, se coçar, espenujar, separar com os cacos de pente o cabelo lanzudo, mergu-

primeiramente, com Constança, vez e outra, denominada “Constancinha”, sobrinha do padre-mestre com quem Fernando brincou na infância; seus costumes eram extremamente delicados e pudicos – quem sabe ela fosse constante demais, “tancinha” demais. Daí que, não por acaso na companhia dela, esse experimentador via crescer um desejo de “desmontar aquelas superposições de máscaras que constituem qualquer pessoa, até encontrar, dentro do tempo, refeito o rosto perdido e oculto pelos gestos que se superpuseram em todas as fases do crescimento de minha companheira de infância”⁹¹. Mas Constança, contradizendo em parte os sentidos do nome próprio, não viveu tempo suficiente para que Fernando pudesse consumir essas desmontagens... às quais se dedicava com tanto esmero. Ela caiu doente e morreu depois que os cerimoniais de corte se tornassem mais tórridos. Não obstante, se até pouco tempo antes Fernando considerava que as faces da Bem-Amada podiam ser vislumbradas exatamente sob os gestos da Constancinha, passados os momentos mais dolorosos, que padre-mestre ressaltava com recriminações⁹², ele perceberia suas experimentações se reavivarem com Hilda, amiga inglesa de Constança e casada com um administrador de indústria. Ela e Fernando tiveram um *affair* por pouco, por muito pouco não consumado. Com ela, Fernando tinha impressão de finalmente subir,

lhar na água transparente e sair outra vez sem que o cabelo de desmanchasse; a água não lhes alterava a beleza. O contraste daqueles corpos pretos e luzidios sobre a areia das margens ou sob a espuma do sabão me impressionou bastante. Nunca tinha visto espuma sobressair tanto, correndo ligeira nas costas escuras, ou descendo entre os seios espigados pelo ventre abaixo. Mais ligeiros que a espuma eram os seus braços harmoniosos. Algumas, com a cara ensaboada, sem abrir os olhos para evitar a intrusão do sabão, aparavam a espuma antes que ela se perdesse no chão. A espuma grossa voltava outra vez para debaixo das axilas ou dos ombros, esmagada de novo pelas esguias mãos. Outras se ajudavam no ensaboamento esfregando as coxas das companheiras ou coçando os lugares que os braços não atingiam. Achei lindas as negras. Achei-as ágeis, diferentes. Mas Laécio me advertia que era proibido vê-las assim, nuas. E se elas soubessem que nós as espreitávamos no banho, contariam a nossos pais e estes ralhariam conosco e seríamos castigados”. Note-se que esse trecho – e outro, posterior, em torno de “Zefa lavadeira” [Ibidem, pp. 80-81] – de *A mulher obscura* também seria publicado *ipsis litteris* em *Poemas negros* [1947], com ilustrações de Lasar Segall.

⁹¹ Ibidem, p. 43.

⁹² LIMA, Jorge de. *A mulher obscura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, pp. 114-119. Essas recriminações tomam quase que integralmente as páginas do vigésimo primeiro capítulo do romance.

subir, subir até um desmonte efetivo dos vestígios da Bem-Amada; imaginava e fantasiava que suas feições coincidiam com as da quase amante. Contudo, no instante entre arrebatar seu corpo adormecido no leito e ser rechaçado por ela, Fernando se deu conta de que tal subida, mais ao fundo, não expunha senão sua fissura demasiadamente humana pelo sexo e percebeu-se não muito diferente de... “um cipó – tortuoso como a minha adolescência, enlizado nas frondes, abraçando a floresta. Fui descendo, descendo, descendo... até o solo, onde criei raízes de novo”⁹³. Ao escapar da cidade assustado com suas próprias atitudes e topando no meio do caminho uma prostituta chamada Madalena, Fernando ainda receberia uma carta de Hilda – não sem atraso. Isso, porém, não se confundiria com certa temporalidade necessária para que Fernando então estivesse capacitado de ver e apalpar algo – não mais uma jarriinha, como Herói – no lugar da Bem-Amada?

De certa maneira, essa mensagem chegava ao seu destino para encontrar um fim – coagular-se em uma boa-nova possível. Padre Josué havia tentado expô-la anteriormente. Ou seja, enquanto debulhava seu rosário de recriminações diante do padecimento de Constança, esse pároco devotado por tantos anos aos relatos dos pecadores não estava nem um pouco preocupado em esconder que, no fundo, as experimentações de Fernando comportavam reversos bem edípicos: “Um cabeça-de-vento é o que você é. Um insatisfeito que procura sua mulher irrealizável em minha sobrinha. Você entreviu essa mulher obscura naquele corpo mais transitório que os outros”⁹⁴. Contudo, ao passo que Fernando ruminava os ecos das palavras do padre-mestre e – nessa tonalidade tão estranha

⁹³ LIMA, Jorge de. *A mulher obscura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 193.

⁹⁴ Ibidem, p. 117. William Cereja [*op. cit.*, p. 107] também foi enfático ao destacar certo desdobramento edípico: “Padre-Mestre vê, na idealização feminina de Fernando, uma relação direta com a morte da mãe do protagonista. O amor sublimado que sentem Fernando [...] e Herói [...] assume feições edipianas”. Além disso, as experimentações de Fernando surgem como busca por suplantar um “despedaçamento”, um evento resolvido no avesso do que se desejava, i.e., LIMA, Jorge de. *Op. cit.*, pp. 65-66 [grifo meu]: “Eu marcava passo nos tempos idos, detendo-me aqui, para derivar além, pairando como libélulas à flor das coisas, indo e vindo por todos os recantos da minha saleta [...] Atraía-me, agora, obsidentemente, a fotografia de minha infância, encaixilhada na parede. Triste fotografia! Não me dava saudades da vida que então vivi, dos tempos que tinham sumido velozmente; recordava apenas dor, lembranças de tantas despedidas, de tantos adeuses dos que viajaram para a eternidade: meus pais, meus avós, amas velhas. *Mas este tempo me marcara*”.

quanto estrangeira –, os transformava em suas próprias auto-acusações, ele não fazia outra coisa senão reverter aquela grandiloquência de quem não vê nem apalpa sucesso... senão no insucesso:

não fizera de Constança minha musa, minha bem-amada, mas um campo de experiências sentimentais, cruéis e desumanas por parte do pesquisador. Lembrava-me de minhas investigações para verificar-lhe o instinto materno [...] ou a sua capacidade de sacrifício ou o seu poder de amoldar-se a mim, de ser, enfim, uma criatura minha. No final o que quisera pôr em prática era apenas esta ânsia diabólica de demiurgo, tentando forjar a sua criação para se ver refletido nela. Ah!, como o homem decaído se aproximava dos outros animais de que tinha sido rei! Como se assemelhava a eles em sua crueldade durante o amor, em sua brutalidade apaixonada contra o objeto amado⁹⁵.

Tentando retomar as memórias com que tecia as tramas espirituais que eram sua pessoa⁹⁶, Fernando se auto-denominaria “deus desastrado”⁹⁷ – “ser desejanste” e também mal fadado cujo nexo reside no dar de cara com a falta, com a presença em negativo *dos astros*. Assim, quase não espanta que, mais ao fim do romance, Fernando pondere que “nós somos todos, em grande parte, governados, travados ou impulsionados por muitas forças que passam sobre as nossas mãos e sobre os nossos pés e nós não vemos”⁹⁸. Essas forças, na fantasia, na imaginação de Fernando – “filho” de Herói?⁹⁹ – não configurariam senão alguns desdobramentos da queda – do mundo edênico no babélico –, “uma queda que se repete”¹⁰⁰ em “uma civilização de cacos e nós apodrecendo entre estes ca-

⁹⁵ LIMA, Jorge de. *A mulher obscura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 154.

⁹⁶ Cf. *Ibidem*, p. 79: “Isso aqui perto é o latejar da minha fronte, são os meus membros, com suas memórias tecendo a trama de espírito que é a minha pessoa”.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 162.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 190.

⁹⁹ Cf. *Ibidem*, p. 204. Embora se fale pouco do pai de Fernando, sabe-se que ele era suicida.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 195. Em um trecho anterior [*Ibidem*, pp. 75-76], no entremeio das desventuras com Constança, Fernando se perguntava: “Quantos Cains sedimentaram dentro de mim? Quantos Abeis se sacrificaram para que a criação continuasse? Paro às vezes diante do mar, impelido por marujos que remaram no meu sangue. Estaco nos parentescos mais exóticos. Quantos matei? Quantos trai? Quantos ungi com minha amizade? Sinto que ando com os pés de criaturas que caminharam até a coagulação do momento que eu sou. Há inimizades entre

cos”¹⁰¹, mas, mesmo assim, não sem se fazer solidária em alguma medida da ressalva segundo a qual “depois de cada queda sucede-se uma saída”¹⁰². Com as linhas enviadas por Hilda, Fernando então recebe uma resposta que até mesmo Herói buscava. Pois... há ecos aqui também. Destaque-se, por exemplo, os significantes “bailarina” e “multidão”:

recorde-se de um *réveillon* em que uma bailarina dançou com você, e não retirou a máscara apesar de toda a sua insistência. Outra vez você me enxergou à entrada de um *subway*. Não sei onde você ia; vi que tentou me acompanhar entre a multidão apressada até o vagão que me acolheu pondo-se em movimento mal nele penetrei. Em todos estes fortuitos encontros, ficou-me a certeza de que o meu tipo exercia em você uma obsessão [...] Eu era perfeito sócia de sua amada, que deveria ter sido por sua vez sócia de qualquer criatura eleita em sua infância – mãe, irmã, madrasta que o criou e que você perdeu para procurá-la em Constança, em mim, em qualquer outra que possuísse os meus olhos, a minha voz¹⁰³.

Além do edípico reverberado pela boca de Hilda, suas palavras fariam coro aos vocalizes do pároco – nem tanto, já que pelo menos agora vinham revestidos com uma tonalidade bem mais amigável: “os pombos dos laboratórios sempre acabam vítimas dos experimentadores”¹⁰⁴. Por outro lado, Hilda, essa Bem-Amada perdida e reconstituída para ser novamente encontrada, colocaria os próprios termos de Fernando em outros trilhos: “sempre pensei que esta vida é um imenso laboratório de contínuas experiências mútuas, individuais e coletivas que se processam sob a observação de um experimentador transcendente e eterno”¹⁰⁵. Ela não só dava nome às forças que impulsionavam e travavam, tão invisíveis ou impalpáveis, as mãos e os pés, mas também teria sucesso naquilo que nem padre-mestre havia conseguido – fazer justamente com que Fernando se submetesse como vítima decaída e demasiadamente huma-

as minhas mãos. Há indecisões na minha frente. E o arraial vive tumultuando em mim, indeciso, inquieto, à procura de quê? De que bem-amada inacessível, de que fome de perfeição tudo isso se move?”.

¹⁰¹ LIMA, Jorge de. *A mulher obscura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 216.

¹⁰² Ibidem, p. 195.

¹⁰³ Ibidem, p. 204 [grifo meu].

¹⁰⁴ Ibidem, p. 205.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 205.

na àquele experimentador transcendente e eterno. As errâncias seriam reavaliadas e, enquanto isso não acontecia, elas permitiriam reagir:

Vê você que todos nós falhamos em nossas experiências, por mais disfarces e cuidados. Malgrado tantos insucessos, uma convicção há de ficar sedimentada em nossas consciências: que criaturas como nós, somos a inquietação do mundo, que somente nós, mesmo com as nossas decepções e [...] com as nossas anomalias o fazemos reagir, dentro de seu marasmo senil¹⁰⁶.

Talvez não por acaso, depois de ler as considerações de Hilda, Fernando optará por estabelecer outro vínculo com aquela Bem-Amada de antanho. Por exemplo, ela até receberia outro nome: “uma sombra”¹⁰⁷. Seguramente, em relação ao personagem Fernando, estaríamos de acordo com certa compreensão de que os altos e baixos do texto pretendem materializar os fulgores da redenção e da esperança. Fernando, até então um insatisfeito contumaz na busca pela Bem-Amada que acreditava viva – mas que, só-depois, se expunha na condição de morta e encravada no passado reatualizado com a força da fantasia, da imaginação –, quase miraculosamente se arrepende por seu comportamento excessivo diante do corpo de Hilda e, dessa maneira, reverte sua própria história. Em outros termos, desculpa-se em algum grau ao amear suas fixações infantis aos meandros inescapáveis da queda. Ou melhor, talvez, por que não apostar na possibilidade de que Fernando tenha procurado sublimar sua Bem-Amada irrealizável? Se ela já não era mais que uma sombra, um modo que Fernando vislumbrava para encontrar seu caminho certo – de ser amável – partia justamente da elevação das palavras amigáveis de Hilda, i.e., quando ele as assumia visceralmente, imprimindo-as em sua própria carne. Elas despertavam uma benevolência e uma magnanimidade que Fernando desconhecia desde que fugira de Madalena, já que só-depois de ler as linhas de Hilda que ele se lembrou de uma conversa de padre-mestre sobre sua fuga. Nela, padre Josué destacava certa necessidade de que seu pupilo finalmente encontrasse

¹⁰⁶ LIMA, Jorge de. *A mulher obscura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 206.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 208: “Reli a carta. Reli-a outros dias seguintes. Agora compreendia: num plano leigo eu procurava uma face que era apenas uma sombra, um momento fugaz que na vida de certas criaturas representa um instante da eternidade. Esta descoberta me absolvía, de um certo modo, da procura que me parecia inútil, e me expunha aos olhos dos outros como um dom-juan, e aos meus olhos como uma criatura a ser posta à margem como indesejável”.

“verdadeira sabedoria: saber viver cristãmente. Saber sofrer eleva e edifica”¹⁰⁸. Além disso, ele seguia dizendo que:

Reconheço as minhas faltas, as minhas grandes faltas, e talvez entre mim, você e meu discípulo, ele, que de nós três se encontra na situação mais difícil, seja o menos pecador, o menos culpado, o mais inocente [...] A Igreja é misericordiosa até um limite que você não pode conhecer, para com todos os errados que todos nós somos dom-juans, prostitutas, adúlteras, assassinos, para todas as culpas há perdão¹⁰⁹.

Um resultado bastante palpável e visível dessa audição do mestre¹¹⁰ viria logo nas páginas seguintes, quando Fernando sonhava com uma revolução apocalíptica e, despertando, recordava da vez em que, anos passados, quase morreu afogado na praia do Flamengo. Estirado ao rés do chão, as pessoas tomadas pela curiosidade sem limites impediam sua respiração. Ele então se revoltava e se erguia com os punhos para cima – raivoso... até que uma senhora, aparentando loucura e sabedoria, confundiu-se na visão e, por fim, acreditou poder apalpar o Cristo:

A senhora travestia a aparência da loucura e da sabedoria ao mesmo tempo, porque, embora proferisse um disparate, a turba arrefeceu e nos deixou passar. Creio que foi a barba, ainda por fazer, sombreando o meu rosto iluminado de serena caridade, que a fez proferir:

– É o filho de Deus! Não estão vendo que é o filho de Deus!?

Fez-se, de momento, um silêncio aflitivo e pesado, tão pesado que se podia ouvir um realejo que passou e se perdeu na esquina próxima, tocando alguns compassos do minueto [...] Se não foi o minueto [que ouvia com Constancinha] era como se fosse, pois, naquele momento de milagrosas transposições, somente ele representava, para os meus ouvidos, a única realidade possível, natural e lógica¹¹¹.

¹⁰⁸ LIMA, Jorge de. *A mulher obscura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 212.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 216.

¹¹⁰ Ibidem, p. 219: “Estas palavras [...] doíam-me como agulhadas. Mas sentia-me, à medida que ele me dissecava e me explicava, um indizível alívio, como se pesadas crostas se despregassem de meu cérebro, de meu ser. Tinha impressão de nudez. Sendo nu, eu não deixava porém de ser decaído, e como um decaído eu tinha medo, medo sobretudo de meu mestre”.

¹¹¹ LIMA, Jorge de. *A mulher obscura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 226.

Resta praticamente impossível não considerar que, nessas últimas paragens do livro, aparece, sim, certo apelo por confiança na redenção e na esperança. Mas, novamente, será preciso destacar que, no mesmo gesto com que se marca redenção e esperança, quase tal qual ocorria na encenação de Custódio, também há uma dose de engodo, se não de equívoco. Afinal, esse médico e escritor queria de fato nos convencer de algo próximo da inescapabilidade da redenção e da esperança apenas no seio da santa madre igreja? Porque, porém, utilizar para isso, primeiro um anjo caído que agarra uma jarrinha fingindo ser ela Bem-Amada e, passado certo tempo, uma senhora meio louca, meio sábia que berrava para uma multidão? Todo juízo de certeza – ou mesmo de credo – restará na confusão com uma palavra entre loucura e sabedoria. Filho de Deus? O próprio Cristo? Um homem?

Jorge de Lima, por volta de 1929 – antes, então, de sua conversão ao catolicismo mais ou menos datável nos idos do ano de 1935, quando publicara *Tempo e eternidade* –, demonstrava entender algo do conceito psicanalítico de sublimação, que surgia com grande atenção em passagens presentes no estudo sobre Marcel Proust, encontrado raramente e, não se entende bem o porquê, excluído do único volume publicado pela editora Aguilar, em 1958, que levava um título de “obra completa”. Incompleta sabia-se, aliás, pelo menos desde que aquele segundo volume prometido tampouco viria. De fato, “despedaçamento” é questão que ronda os textos limianos. Em “Proust”, Jorge de Lima procurava justificar ou, se não, compreender nada mais nada menos que as conexões entre homossexualidade e literatura – aspecto bastante confluyente, como se sabe, na vida inclusive literária desse escritor francês. [Tal esforço claramente biográfico, no sentido preciso de apreender com as letras uma vida, também comportava um desdobramento “autobiográfico”... conforme um excursus retumbante inserido pelo médico e escritor¹¹².

¹¹² LIMA, Jorge de. “Proust”, in: *Dois Ensaios*. Maceió: Casa Ramalho, 1929, p. 46: “Até aqui eu tentei orientar quem me lê que Proust era religioso, mystico e crente. Isto é, eu emprestei a P. [sic] uma porção do leitor Jorge de Lima. Eu collaborei na obra de P. Eu quero confessar isso tudo antes de proseguir. E eu podia riscar tudo o que já escrevi e começar o meu trabalho agora. Mas a minha confissão assim publica parece que me dá mais força. A confissão catholica ou leiga, ou psychanalitica não é sómente um meio do individuo estudar-se e melhorar: é também de distrahir-se do pecado, de fugir d'elle. Talvez fosse, confessando-se em sua obra, analysando-se, emprestando-se a seus personagens, descobrindo-se nelles, que Proust fugiu á perversão. Eu devo por isso, antes de proseguir, para livrar-me um bocado de minha paixão pelo P., confessar-me,

Porém, seria no mínimo equivocado – se não um engodo para deleites fantasiosos, imaginativos do leitor – contentar-se com as considerações que esse autor acrescentava em torno das questões mais privadas... estando ele morto há quase setenta anos. Cabe, pois, não sucumbir totalmente aos encantos desse “prazer” meio mórbido. Não haveria outra coisa em jogo que toca em mim, tal qual em outro. Por que não?] Assim, operativamente, Jorge de Lima, recortava alguns trechos de *Em busca do tempo perdido* nos quais se repetiam, como *leitmotive*¹¹³, alusões aos sons dos sinos – eventualmente ouvidos por Marcel Proust na companhia constante da mãe ou das mulheres da casa. Na verdade, nosso médico e escritor, dizia que ele os ouvia, ponto¹¹⁴. Diante disso, tais repetições, na condição de desdobramentos de impressões muito arcaicas – “todas confundidas na névoa do subconsciente”¹¹⁵ –, seriam colocadas analogicamente ao lado de um caso apreendido pelo “príncipe” dissidente da psicanálise, Carl Gustav Jung – cujo sobrenome foi escrito “Yung” por Jorge de Lima, quase como se se desse possibilidade de escutar *young*, “jovem”, em inglês. Esse caso “yunguiano”, aliás, tratava de um rapaz homossexual cuja primeira infância fora marcada pela audição dos sinos da catedral de Colônia. Interpretava-se essa fixação enquanto necessidade insabida de encontrar um substituto para sua mãe, de libertar-se da dependência quase animalesca do acolhimento materno, i.e.: “A Igreja, com efeito, representa uma comparação espiritual superior, oferecida em substituição aos laços naturais *carnaes*, pode-se dizer, que nos ligam aos nossos paes”¹¹⁶. Desdobrando esses termos,

para curar-me. Do contrario eu iria cedendo como até agora a minha personalidade ao meu querido mendigo mundano”.

¹¹³ Esse é um termo recorrente também em *A mulher obscura*.

¹¹⁴ LIMA, Jorge de. “Proust”, in: *Dois Ensaios*. Maceió: Casa Ramalho, 1929, pp. 18, 23-24: “Proust guardou para toda a vida impressões sem tamanho nenhum. Ora, a grande recordação dos sinos de sua terra elle nunca esqueceu. Melhor; sem querer, os sinos vinham tocar matinas ou gemer as vespertas dentro das manhãs e das tardes de sua memoria [...] E ha como um laitemotivo da mais dôce recordação de infância, os sinos, os sinos de Marcel Proust. Nelle a reação produzida pela visão de um campanario, mesmo silencioso, era mais interior, mais religiosa do que o fôgo de artifício de muito sermão metaphorico. Porque sempre o sermão nos provoca a idéia de lição, de reprehensão, enquanto o simples choque profundo dos nossos sentidos vale por uma impressão. Tão forte que em Proust [...] trás á tona a presença do homem extratemporal em tórno de quem gyra toda a obra de Marcel”.

¹¹⁵ Ibidem, p. 14.

¹¹⁶ Ibidem, pp. 31-32.

um homossexual não seria senão um produto defeituoso, precisamente porque desviado da compreensão das atuações masculinas corretas no momento do desmame. Desse modo, quando não houvesse homens suficientemente capacitados para governar as fantasias, as imaginações dos menininhos, eles permaneceriam, por um lado, prisioneiros das afetividades das mulheres e, por outro, em constante busca pela intervenção libertadora, por assim dizer¹¹⁷. Tais eram as máximas “yunguianas”. Conforme será possível perceber em seguida, nesse ponto específico, Carl Gustav Jung não se mostrava totalmente alheio às investigações que Sigmund Freud fizera em torno da homossexualidade, por exemplo, no ensaio sobre Leonardo da Vinci, publicado em 1910 – onde as artes se metamorfoseavam em ferramentas para uma espécie de sublimação da homossexualidade. Jorge de Lima também usava esse texto freudiano.

Na ânsia por determinar causas e apontar efeitos inequívocos, nosso médico e escritor alagoano se questionava se, para Marcel Proust, as fabulações literárias não teriam servido como forma de libertação “da pratica do vicio pela confissão”¹¹⁸ – ou melhor, deslocando reativamente as metas sexuais passíveis de serem buscadas e encontradas sob os lençóis para as páginas de papel. Dizia, então, Jorge de Lima: “na visão dos sinos havia sempre muito de conjunção. Ora se grupavam, ora se afastavam, ora se superpunham confundidos, como meras aproximações sexuais”¹¹⁹. Nesse trecho pelo menos, os sinos metaforizam genitais que realizam um *coitus contra naturam* que, por horror masculino, jamais poderia ocorrer, sustentando algo da moralidade corporal do autor... quase ilibada. Aliás, talvez não fosse necessário suar em demasia para dar-se conta do tanto de erotismo – ou mesmo de pornografia – que há na fantasia, na imaginação dos sinos quando se evocam os efeitos corporais propagados pelos badalos rijos vibrando. Aqui, no entanto, isso não emerge senão nos termos de evitação do ato “antinatural” em sua transposição enviesada:

A chave de P. está nesta quase sublimação sexual [...] constituindo-se a constante mais forte, provocando os seus momentos de alegria tão intensos que sacam do inconsciente o homem extratemporal, o ambiente

¹¹⁷ Cf. LIMA, Jorge de. “Proust”, in: *Dois Ensaios*. Maceió: Casa Ramalho, 1929, p. 33.

¹¹⁸ Ibidem, p. 41.

¹¹⁹ Ibidem, p. 41.

extratemporal, os paraísos perdidos na memória e que elle os acha de novo¹²⁰.

Note-se que, se em relação ao *leitmotiv* dos sinos, Jorge de Lima dava sentido aos textos proustianos qualificando as vivências “instintivas” do autor por meio da analogia com aquele caso “yunguiano”, no que diz respeito ao modo de elaboração sublimatória, também seria esse mesmo chamamento de exterioridades modelares de significação que emergiria. Os objetivos disso não parecem ser outros que conferir uma consistência especial ao corpo do seu pessoalíssimo Marcel Proust – “Marcel Proust” limiano –, passando por aquela recordação de infância de Leonardo da Vinci¹²¹:

E foi reagindo “inlassablement”, confessando-se, dissecando o seu vício, como Leonardo da Vinci dissecava os seus cadáveres, que Proust conseguiu realizar sua obra [...] São tantas [as parecenças] que basta consultar o livro bem bom que Sigmundo [sic] Freud escreveu sobre o Leonardo examinando-o psicanaliticamente para a gente vêr logo que o pintor florentino foi um Proust homossexual platônico que viveu há quatro séculos¹²².

Ora, Sigmund Freud estabelecia como base de sustentação de seu edifício interpretativo uma lembrança infantil – uma confissão? – que o pintor havia anotado, já adulto, em um de seus cadernos¹²³. Jorge de Lima,

¹²⁰ LIMA, Jorge de. “Proust”, in: *Dois Ensaíos*. Maceió: Casa Ramalho, 1929, p. 42.

¹²¹ FREUD, Sigmund. “Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci”, in: *Obras completas. Vol. 9. [1909-1910]*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, pp. 113-219.

¹²² LIMA, Jorge de. “Proust”, in: *Dois Ensaíos*. Maceió: Casa Ramalho, 1929, pp. 45-46.

¹²³ Nessa passagem, Leonardo da Vinci asseverava que, na época em que ainda estava no berço, um abutre descera sobre ele para abrir-lhe a boca com a cauda e batê-la repetidas vezes contra os lábios. Tal recordação estava relacionada à assunção do estudo – e mais do estudo do vôo dos abutres – como um destino para Leonardo da Vinci. Cf. FREUD, Sigmund. “Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci”, in: *Obras completas. Vol. 9. [1909-1910]*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 142. Valendo-se de algumas imagens e etimologias tradicionais que Sigmund Freud supunha estarem à disposição do pintor, as maquinações interpretativas levavam essa recordação ao ponto de adquirir esta tradução: enquanto a cauda evocava tanto um falo quanto uma mãe, tal sensação de batida contra o lábio indicava excitação da zona erógena oral promovi-

por sua vez, seguia bem de perto algumas das conjecturas freudiana: assumia que um abutre da recordação leonardesca aludia fixação às figuras tão maternas quanto fálicas e repetia a compreensão de que as pesquisas e os artefatos elaborados com tanta paixão pelo pintor italiano eram realizações sublimadas da libido que se furtava ao recalque¹²⁴. Ou seja, o médico e escritor alagoano repetia esses aspectos para vertê-los, diluídos talvez, sobre os textos de Marcel Proust, estabelecendo analogia – se não irmandade fictícia:

A aliança estreita entre Marcel, a mãe e a avó tão demorada que se prolongou pelo estado adulto, foi a de Leonardo, filho ilegítimo afastado do pae até aos 5 annos, concentrando na mãe uma ternura peguenta; depois transplantado á casa da madrastra esteril e sequiosa de um filho que em Leonardo se realizou como um ideal de belleza e de correspondencia ao carinho della. A imagem obsedante de Proust foi a Igreja de Combray (que era conforme declaração de P. um templo composito em sua fantasia doente) symbolo materno (a santa madre igreja), a de Leonardo foi o abutre-symbolo materno egypcio, composito, ostentando um membro viril que na obsessão de Proust é substituído pelos sinos e pelas flechas. Estas figuras obsedantes eram tão tyranicas na imaginação de ambos que ficaram pintadas para sempre na obra delles [...] O homosexual platónico que o pintor encarnou, o homem castíssimo que se tornou para toda a vida, (depois das suas primeiras experiências sexuaes), recalcado do instinto [da masculinidade] na meninice, asexual para sempre, foi o “impacientíssimo al penello” que estragou a grandeza pictorial da *A Ceia*, que nunca terminou a obra começada, na impossibilidade correspondente de nunca poder saciar. O que nos leva a crêr que o homosexual Proust, realizando a sua obra até onde quis chegar, completando-a como desejou, atingiu o seu ideal, satisfazendo-se, libertando-se delle como o christão se liberta do peccado, dissecando-se até nullificá-lo com a confissão, retemperando o consciente e reforçando a vontade¹²⁵.

Nesse sentido, as leituras freudianas mais parecem se inscrever no texto de Jorge de Lima para possibilitar duas operações, i.e., por um lado, reforçar uma interpretação “yunguiana” da homossexualidade, e por outro, qualificar um deslocamento reativo ao vício. A última frase é bastante emblemática; destaco alguns sintagmas: “libertando-se [da prática

da na sucção do seio materno, que, no caso de homossexualidade masculina, poderia ser buscada na sucção do pênis do parceiro. Cf. Ibidem, p. 147.

¹²⁴ Cf. LIMA, Jorge de. “Proust”, in: *Dois Ensaios*. Maceió: Casa Ramalho, 1929, p. 140.

¹²⁵ Ibidem, pp. 48-49, 50-51.

viciosa] como o christão se liberta do peccado”, “retemperando o consciente e reforçando a vontade”, “atingiu o seu ideal”. Assim, no que toca aos dois primeiros, é o próprio conceito freudiano de sublimação que se nulifica. Com ele, Sigmund Freud aventava uma maneira de satisfação das pulsões parciais que assolam o corpo e se inscrevem inconscientemente. Ou seja, na sublimação, as metas corriqueiramente procuradas em um objeto sexual são alcançadas sem que se passe por ele, mas em outro não sexual, social e culturalmente mais bem aceito – como as artes¹²⁶. Por certo, no conceito de “sintoma”, Sigmund Freud também via uma forma de satisfação das pulsões. Nele, porém, trata-se de algo da sexualidade que resta recalcado no inconsciente e se reconstitui, por assim dizer, destemperando os trajetos de uma vida consciente, ao mesmo tempo, reforçando um querer oculto que se desdobra, por exemplo, nas repetições dos neuróticos obsessivos. Não seria exatamente isso que ocorre no mecanismo sublimatório: nela, o eu não ofereceria qualquer resistência à meta e o inconsciente não restaria recalçado. Aliás, no texto freudiano, não se opta por considerar que Leonardo da Vinci teria sublimado sua homossexualidade com as artes, já que ele quase nunca terminava suas pinturas; sua pulsão sexual teria encontrado uma sorte de satisfação com a investigação científica¹²⁷. Daí que o uso do termo “sublimação” por Jorge de Lima talvez não configure senão um esvaziamento de sentido que vem como que para renomear uma atividade muito conhecida pelos cristãos: “elevação” que, não poucas vezes, se faz acompanhar por uma efetiva renúncia do eu – consciente – ao mais mínimo contato com qualquer objeto imediatamente “sexual”, “carnal”.

Certa feita, Oscar Masotta – estudioso dos *happenings* e introdutor da psicanálise lacaniana na Argentina nos anos 60 – observou que, no exercício do comentário, “leer el texto significa [...] que hay que

¹²⁶ Cf. FREUD, Sigmund. “La moral sexual ‘cultural’ y la nerviosidad moderna” [1908], in: *Obras completas. Vol. 9 [1906-1908]*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996, pp. 166; 168. Nesse mesmo texto, Sigmund Freud ainda observava, na contramão do viés assumido por Carl Gustav Jung na passagem citada em “Proust”, que esse influxo nocivo da cultura se reduzia ao danoso sufocamento da vida sexual dos povos [ou estratos] de cultura por obra da moral sexual “cultural” imperante.

¹²⁷ Cf. FREUD, Sigmund. “Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci”, in: *Obras completas. Vol. 9. [1909-1910]*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 140.

encontrar en él una ausencia. Es decir que cuando se lee, algo falta”¹²⁸. Aqui, toma-se isso de modo um tanto quanto literal. De fato, há uma ausência que emerge no corpo literário do Marcel Proust limiano. Essa ausência faz faltar, faz com que algo devesse presença em negativo naquela recordação do Leonardo da Vinci freudiano. Ou melhor, há algo no sistema de correspondências empregado pelo médico e escritor alagoano que se destaca com extremado vigor dos fundamentos da psicanálise tal qual defendida vigorosamente por Sigmund Freud: nada mais nada menos que uma íntima relação da libido com sexualidade e, mais precisamente, certa conformação do sexual na mais tenra infância do falante enquanto algo especialmente polímorfo e perverso¹²⁹. Causa curiosidade que um significante excluído com tamanho cuidado por Jorge de Lima no texto freudiano apareça anedoticamente estampado em uma nota marginal... agregada por ele mesmo. Se em um trecho, lê-se: “Já me custa um pouco falar em Freud. A mania de todo o mundo pelas coisas da psychanalyse e essa intimidade que vão tomando pelo pesquisador judeu faz isso na gente. E’ por isso que eu sem querer procuro o Yung, mais abstracto e até místico”. Grife-se “sem querer”. Ao lado disso, lê-se: “Já é cacete falar em Freud”¹³⁰. Grife-se “cacete” [fig. 8]. Aquém e além das hipóteses fantasiáveis, imagináveis em torno da elisão chistosa, cabem pelo menos alguns benefícios da dúvida, do equívoco. Com ela, o médico e escritor alagoano teria tentado soterrar uma dimensão especialmente baixa e ordinária que, na interpretação freudiana, fazia rolar pelo chão – atirando na lama – um dogma básico dos católicos, aquele relativo ao nascimento partenogenético do messias? Se

¹²⁸ MASOTTA, Oscar. *Lecturas de psicoanálisis. Freud, Lacan*. Buenos Aires: Paidós, 2012, p. 177.

¹²⁹ Cf. FREUD, Sigmund. “‘Autobiografia’ [1925]”, in: *Obras completas. Vol. 16*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 139: “Jung buscou reinterpretar os fatos analíticos em chave abstrata, impessoal e a-histórica, assim esperando furtar-se à consideração da sexualidade infantil e do complexo de Édipo e à necessidade de analisar a infância”. De acordo com a observação de Oscar Masotta [*Op. cit.*, p. 131], o núcleo da diferença entre a metapsicologia freudiana e aquela de Carl Gustav Jung incidia precisamente sobre a maneira de abordar a infância: ao passo que a criança junguiana era inocente e meramente dependente dos mais velhos, para Sigmund Freud, ela era justamente o oposto: “en la interpretación junguiana, se asciende hacia los arquetipos y la relación sexual se disuelve. En Freud, la interpretación apunta hacia la relación primitiva sexual en la triangulación edípica”.

¹³⁰ LIMA, Jorge de. “Proust”, in: *Dois Ensaios*. Maceió: Casa Ramalho, 1929, p. 46.

é inútil e desnecessário acreditar piamente no que um sujeito Jorge de Lima – autor morto há quase setenta anos – eventualmente queria ou esperava que seus leitores acreditassem, não será menos inútil e desnecessário desdizê-lo. Isso, no entanto, não cabe para aquilo que ele tornou visível e palpável mesmo sem, conscientemente, dar-se conta, pois é justamente aí que se destaca uma das mais sutis e delicadas potencialidades de sua poética do despedaçamento. Com seus choques e lampejos bem inesperados, ela convoca inclusive os reversos do que é ainda mais inquietante para os crentes. Ou seja, os sentidos possíveis e contingencialmente vivificantes ao lado de uma não obliteração do sem-sentido – mesmo quando tudo parece ser apenas necessário e impossível.

Ora, ao longo das múltiplas séries que Sigmund Freud encadeava em torno da recordação leonardesca, destacava-se que, entre os egípcios, os sinais hieroglíficos indicativos de “mãe” remetiam à figura do abutre – animal que, segundo as formulações cosmológicas vigentes entre eles, existia tão somente enquanto fêmea e cuja concepção dependia da entrada do vento na região cloacal. Sigmund Freud ainda observava que os egípcios adoravam *Mut*, uma deusa-mãe correntemente representada com cabeça de abutre e dotada de um imenso falo intumescido. Porém, mais importante é que, na citação possivelmente lida por Leonardo da Vinci – elaboradod por um comentador da *Hieroglyphica*, de Horapollo Nilus –, assumia-se que essa fabulação egípcia do abutre foi constantemente utilizada pelos pais da Igreja como argumento advindo *ex rerum natura* para atacar todos aqueles que duvidavam da veracidade contida no capítulo do parto virginal de Maria: “se, de acordo com as melhores narrativas da Antiguidade, os abutres se deixavam fecundar pelo vento, por que não teria acontecido o mesmo com uma fêmea humana?”¹³¹. Passando pelo crivo da santa madre Igreja, agrega-se algo muito mais obscuro e inquietante àquela analogia fálica referida por Jorge de Lima em seu “Proust”. Afinal, já não se trata de considerar apenas um edifício fálico, mas também uma santa madre fálica.

Muito embora no texto de 1910, Sigmund Freud se mostrasse um tanto quanto solidário ao juízo “yunguiano” acerca da origem da “inversão” de objeto sexual, também vale dar atenção ao modo como essa

¹³¹ FREUD, Sigmund. “Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci”, in: *Obras completas. Vol. 9. [1909-1910]*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, pp. 153-154: “Caeterum hanc fabulam de vulturibus cupide amplexi sunt Patres Ecclesiastici, ut ita argumento ex rerum natura petito refutarent eos, qui Virginis partum negabant; itaque apud omnes fere hujus rei mentio occurrit”.

imagem da “mãe fálica” se relacionava com um conceito ainda em formulação: “narcisismo” – cujo papel, na análise da recordação de Leonardo da Vinci, era muito mais determinante do que aquele da própria sublimação, tal qual considerava Jorge de Lima. De acordo com as conjecturas desse momento da teoria psicanalítica freudiana, não era senão sobre uma mãe que recaía um papel ainda mais essencial na escolha de objeto de amor pelo menino, de sorte que, estando ela insatisfeita com seu marido, dizia Sigmund Freud, colocaria seu filho no lugar do afeto que esperava ou desejava do amado, roubando, desse modo, uma parte da masculinidade do rebento¹³². Enquanto isso...

o garoto reprime o amor à mãe pondo a si mesmo no lugar desta, identificando-se com ela e tomando sua própria pessoa como modelo, à semelhança do qual escolhe seus novos objetos amorosos. Assim torna-se homossexual; mais precisamente, retorna ao autoerotismo, pois os garotos que o adolescente agora ama são apenas sucedâneos e reiteraões de sua própria pessoa infantil, que ele ama tal como sua mãe o amou quando criança. Dizemos que ele encontra seu objeto amoroso pela via do *narcisismo*, pois o mito grego chama de *Narciso* um jovem que amava acima de tudo sua própria imagem refletida¹³³.

É verdade que, nessa passagem, seria fácil encontrar um fortíssimo ponto de apoio para aquele – já anquilosado – debate em torno da misoginia e do tão comentado “repúdio” à feminilidade nos textos freudianos. No entanto, talvez isso não configure um motivo suficientemente forte para que se negue tanto uma leitura sua quanto certa possibilidade de que suas formulações porventura dêem espaço para usos diferidos. Ademais, um começo da psicanálise – ou melhor, um começo da análise – está visceralmente ligado ao interesse pelo que, em uma determinada relação, assume os contornos da abjeção, do resíduo incômodo que, muitos e não poucas vezes, se apressam em suplantam das circunstâncias do sensível – sob penas terríveis¹³⁴. Pelo menos desde os *Três ensaios de teo-*

¹³² FREUD, Sigmund. “Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci”, in: *Obras completas. Vol. 9. [1909-1910]*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 191.

¹³³ Ibidem, p. 167.

¹³⁴ Jorge de Lima, conforme já se disse inúmeras vezes no andamento deste trabalho, era médico e escritor. Pois bem, no trabalho de conclusão do curso de Medicina – defendido em 19 de dezembro de 1914 –, ele não trabalhou senão com... resíduos, lixo propriamente dito. Eis seu título: *O destino higiênico do lixo no Rio de Janeiro*. Além de discorrer sobre as consistências corriqueiras

ria sexual [1905], Sigmund Freud, ao não se contentar com aquela explicação do sexual baseada na suposta imediatez das determinações biológicas e culturais excessivamente abstracionistas, procurou elaborar um saber que remetia ao mito de Édipo, de tal sorte que, a partir dele, também tentou abordar os espectros polimórfico das escolhas de objeto de desejo. Note-se que, essas elaborações surgiram ainda em um momento de convivialidade que, com virulência – bastante atual inclusive hoje –, fazia da heterossexualidade destino.

Esse tema da “mãe fálica”, por outro lado, já tinha sido mais ou menos elaborado no estudo da fobia do pequeno Hans¹³⁵, publicado em 1909, um ano antes da consideração leonardesca. Em linhas genéricas, Hans era um menino extremamente curioso que tentava formular algum conhecimento do mundo medindo-o desde si mesmo¹³⁶. Em dado momento, ele perguntaria se sua mãe, como ele, teria um “pipi” – ao receber uma resposta afirmativa, ele fantasiaria, imaginaria que ela, por ser muito maior, ainda teria um pipi tão grande quanto os dos cavalos que ele via passarem diante de sua casa. Formulava-se, assim, sua evitação

dos dejetos cariocas, os modos de coleta e descarte, suas eventuais utilizações, Jorge de Lima também propunha incineração como melhor forma de lidar com essas matérias incômodas da vida mais cotidiana: “não mente nem diz coisa nova, quem escreve esta verdade simples: O [sic] melhor destino do lixo no Rio de Janeiro é a incineração porque é higienica, economica e elegante”. LIMA, Jorge de. *O destino higiênico do lixo no Rio de Janeiro* [1914]. Trabalho de conclusão de curso [Medicina]. Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 50 [fig. 9]. Note-se que, nesse ano de 1914, na mesma faculdade onde nosso médico e escritor se graduou, foi apresentado nada mais nada menos que uma das primeiras leituras da sexualidade, no Brasil, em termos bem freudianos. Fala-se de Genserico Aragão de Souza Pinto, com seu texto *Da psicanálise – a sexualidade das neuroses*. Comentários sobre esse texto podem ser encontrados em MOKREJS, Elisabete. *A psicanálise no Brasil. As origens do pensamento psicanalítico*. Petrópolis: Vozes, 1993, pp. 84-92. Apesar do tom usado por Jorge de Lima no trecho supracitado, este trabalho de pesquisa tem como um de seus objetivos considerar que, ao longo de sua poética do despedaçamento, os resíduos sempre se mantiveram mais ou menos presentes – ora para serem rejeitados ou obliterados, ora para servirem de impulso e exposição nem sempre higiênica, econômica ou elegante.

¹³⁵ FREUD, Sigmund. “Análise de uma fobia de um menino de cinco anos”, in: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. X [1909]*. Rio de Janeiro: Imago, s/d, pp. 13-154.

¹³⁶ Ibidem, p. 114: “O ego é sempre o padrão pelo qual a pessoa mede o mundo externo, a pessoa aprende a compreendê-lo por meio de uma comparação constante consigo mesma”.

fóbica de cavalos e de carroças carregadas. Vale lembrar que, em seu percurso analítico, esse menino sucessivas vezes tomava aquele lugar na cama que seu pai ocuparia; ele contava inclusive com apoio da mãe. Recebendo os relatos fornecidos pelo pai de Hans, Sigmund Freud procurou remeter essa fobia aos descompassos da triangulação edípica que se constituía. Quando as forças do horror aos cavalos e às carroças já diminuíam, Hans elaborou outra historieta. Nela, filhos casam com mães – Hans com sua mãe; seu pai com sua avó¹³⁷. Ou seja, até aí tudo parecia cooperar com uma apresentação bem edípica. No entanto, Sigmund Freud também assinalaria que “um resíduo não resolvido permanece por trás, pois Hans ainda quebra a cabeça para descobrir o que um pai tem a ver com seu filho, já que é a mãe que o traz ao mundo [Hans perguntava para seu pai:] ‘Eu pertenço a *você* também, não pertenço?’”¹³⁸. Hans já sabia que era amado pela mãe e que, em relação ao fato de ter pipi, ele e seu pai estavam em nível similar. Então, por que sua sexualidade não se dirigia para uma inversão de objeto sexual? Aspecto que Sigmund Freud assinalou nos comentários ao caso muitos anos depois, quando Hans já tinha alcançado seu dezoito anos. Não seria totalmente inócua considerar que essa pergunta tivesse permanecido como resíduo não resolvido também para Sigmund Freud e que, através de “Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci”, tenha procurado conceber alguma explicação provável – mas... também alterada posteriormente¹³⁹.

Em suas *Lecturas de psicoanálisis*, Oscar Masotta discordava da interpretação freudiana para pontuar que, na fobia de Hans, não havia tanto um horror de que esse pai promovesse castração, senão, antes, temor de que ele não fizesse justamente isso – situação em que ele, pequeno Hans, permaneceria encerrado tão somente enquanto objeto, não sujeito, da “mãe fálica”¹⁴⁰. Mas, convém não esquecer que, segundo o psicanalista argentino, a aparição do desejo de um terceiro, inscrito

¹³⁷ FREUD, Sigmund. “Análise de uma fobia de um menino de cinco anos”, in: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. X [1909]*. Rio de Janeiro: Imago, s/d, pp. 104-106.

¹³⁸ Ibidem, p. 107.

¹³⁹ Cf. FREUD, Sigmund. “A dissolução do complexo de Édipo” [1924], in: *Obras completas. Vol. 16 [1923-1924]*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 208, dizia-se que, durante sua infância, um homossexual pode ter buscado “substituir a mãe [para] se fazer amar pelo pai, caso em que a mãe se tornou supérflua”.

¹⁴⁰ Cf. MASOTTA, Oscar. *Lecturas de psicoanálisis. Freud, Lacan*. Buenos Aires: Paidós, 2012, pp. 158, 160.

por meio de um significante, ou melhor, de uma emissão sonora significada só-depois por aquele que se engancha nela – desempenha um papel em nada desprezível na constituição do objeto do desejo. Por si só, o infante não nasce na posse dos meios para constituí-lo – ele não nasce senão no desamparo, entre fezes e urina, como tantas vezes Sigmund Freud repetia. Ou melhor, é um outro, na condição de desejante, que, ao introduzir algo diferente, polariza os arranjos da identificação. Assim, ele abre espaço para que algum outro objeto do mundo terreno possa vir a se tornar atraente... aos olhos e ao contato do infante¹⁴¹. Face a face com isso, tal temática da “mãe fálica” já não haverá de depender só do argumento *ex rerum natura* e passa a tangenciar ambivalências entre metáforas e metonímias, cuja operatividade, cuja performatividade pode ser tão enrijecida quanto frustrada quando, em relação ao desejo, um único objeto – um bebê, nesse caso – for capaz de satisfazer toda e qualquer expectativa do outro cuidador. Em outras palavras, nesse arranjo em que o terceiro está virtualmente posto para fora da cena, faz-se referência ao outro que está paulatinamente sustentando uma posição apenas narcisista do sujeito¹⁴²... como que “engalanando-o”. Isso permite considerar que, entre as instâncias do narcisismo e da castração, há uma espécie de embate, se não de choque: ao passo que o narcisismo traz crença em uma unicidade inquebrável, a castração chega para fazer com que se rompa em duplos, em multiplicidades infinitamente despedaçáveis. Nada mais próprio do desejo que esta possibilidade, que esta contingencialidade: um objeto se substitui por outro¹⁴³.

Talvez esse pudesse ser um momento de inversão dos pólos; não mais para falar do outro que assume um objeto fazendo dele uma unidade narcísica inquebrantável, senão antes para considerar aquele que, fugindo aterrorizado da possibilidade de não ser – ou não apreender – um único, fantasia, imagina suprir ou obliterar qualquer falta ou presença em negativo que outro porventura apresente. Não deixa de interessar

¹⁴¹ Cf. MASOTTA, Oscar. *Lecturas de psicoanálisis. Freud, Lacan*. Buenos Aires: Paidós, 2012, p. 127.

¹⁴² Cf. Ibidem, p. 168.

¹⁴³ Ibidem, pp. 165-166: “El narcismo contiene en su concepto la exigencia de la unicidade, de lo uno. Si alguien sostiene que es único, que no hay nadie como él, no puede haber otro. El mayor ataque a un narcisista es este sentido – y esto aparece en ‘Lo siniestro’ – es que haya otro igual [...] El doble es la castración, porque es la principal manera en que podría verse perturbada mi exigencia de unicidad de lo uno. Los dos modos principales de la castración serían la multiplicación del cuerpo despedazado y el otro igual a mí”.

o fato de que, tanto no primeiro caso quanto no segundo, as dimensões desejantes dos sujeitos implicados se enrijeçam com tamanha força que é a própria capacidade de querer outra coisa que, de pouco a pouco, vai se perdendo ou, então, deixando-se perder... como se a variabilidade e a mutabilidade das circunstâncias já não causassem qualquer interesse. Nessa mútua fixação, é como se os sujeitos tivessem visceralmente lido o ensaio sobre “Experiência e pobreza”, de Walter Benjamin, tomando dele apenas o assombro pelo fim catastrófico da experiência da grandeza e, logo em seguida, descartando sobre pilhas e pilhas de escombros... a experiência da pobreza, ou melhor, a experiência da condição mais baixa, anônima que os fluxos e refluxos das histórias, singulares e/ou plurais, fazem emergir do subterrâneo¹⁴⁴.

Naquela elisão chistosa promovida por Jorge de Lima, há certa tensão oscilando entre necessidade de grandeza e horror à baixeza. Pois como não considerar que somente um filho de mãe fálica – tal qual teria sido o famoso fruto da partenogênese mariana – estaria em maior condição de proferir com pompas e solenidades *ego sum alpha et omega*? Ou... pior, de acreditar nisso a ponto de inclusive entregar seu próprio corpo para postergar no além espectral toda e qualquer possibilidade que sua condição de vivente comportava? Se se recorda da pergunta feita pelo pequeno Hans ao pai, talvez também haja um sentido oculto nas últimas palavras do senhor que morreu como servo: *Eli, Eli, lama sabachtani*? – “Pai, Pai, por que me abandonaste?”. Mas é provável que apenas um bom filho da santa madre Igreja pudesse querer confundir-se àquilo que porventura funcionaria como sentido pleno – bálsamo para todos os males –, fazendo da própria vivibilidade um périplo *sub specie imagines* do senhor que morreu como escravo. Ora, o preço disso há de se confundir com seu corpo alquebrado, tal qual fazia Herói. Nesse caso, “falo” deverá ser tão somente *Um-todo*, uma pura manifestação direta e imediata, impossível de ser colocada em dúvida e não importa qual contingência se afigure. No entanto, os resultados dessa crença, de tamanho crédito restam em suspenso na terra, para serem revelados só-depois, ou seja, no ultra-tumba. Contudo, “falo”, como pontuava Jacques Lacan, antes de indicar uma coisa visível e palpável *ex natura rerum*, não trata senão do que sustenta um arranjo significativo – com sentidos não poucas vezes titubeantes... algo que, na economia dos verbos em ato, coloca os sujeitos diante tanto de suas paixões quanto das suas capacidades de

¹⁴⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”, in: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 114-119.

responder por elas¹⁴⁵. Com isso, quer-se dizer que, ao menos na superfície da Terra, não há sentido – nominal e/ou sensorio – peremptoriamente pronto *per se*, fechado, ensimesmado. Ele demanda, antes, construção – ou melhor, erro e errância: uma palavra, outra palavra, mais outra palavra e mais outra palavra ainda a fim de que, eventualmente, algum sentido tenha lugar e, então, abra espaço para formular e reformular a convivialidade entre vivos. Sempre só-depois?

¹⁴⁵ A história da psicanálise é, desde cedo, acompanhada por uma batalha contra o apontamento da castração ou da *penisneid* – daquilo que implica “subjetivação do não ter”, “anseio do pênis” e não “inveja do pênis”, tal qual vinha com a tradução mais literal do conceito freudiano, como assinalou a psicanalista argentina Gabriela Grinbaum na conferência “Mulheres”, que fez parte das atividades da *X Jornada da Escola Brasileira de Psicanálise – Seção Santa Catarina*, realizada em Florianópolis entre 12 e 14 de novembro de 2014. Não obstante, foi Jacques Lacan quem contornou essa querela deslocando o recurso freudiano à mitologia para uma ancoragem simbólica fornecida pela incidência do significante em cada sujeito: “Na doutrina freudiana, o falo não é uma fantasia, caso se deva entender por isso um efeito imaginário. Tampouco é, como tal, um objeto (parcial, interno, bom, mau etc.), na medida em que esse termo tende a prezar a realidade implicada numa relação. E é menos ainda o órgão, pênis ou clitóris, que ele simboliza. [...] Pois o falo é um significante, um significante cuja função, na economia intrasubjetiva da análise, levanta, quem sabe, o véu daquela que ele mantinha envolta em mistérios. Pois ele é o significante destinado a designar, em seu conjunto, os efeitos de significado, na medida em que o significante os condiciona por sua presença de significante”. LACAN, Jacques. “A significação do falo”, in: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, pp. 696-697.

«§»

Ainda que a emergência – ou a ingerência – dessas formulações possa fazer pensar em disparate, ela tampouco deverá servir para apagar ou mesmo para suplantar os versos dedicados por Adalgisa Nery ao amigo Jorge de Lima. Trata-se, pois, de “Sabedoria”, publicado um ano depois de “O nome da musa” e no mesmo ano de *A mulher obscura*, 1939:

Vem, homem amigo, colloca-te em angulo
E verás as lamentações que vêm dos campos
Porque as raízes não brotaram,
O grito que vem dos mares
Porque os peixes morreram e as sereias fugiram,
A angustia que vem dos montes
Porque o sol parou no valle de Gedeão
E as pedras cobriram-se de lodo,
As queixas das estrelas apagadas como corpos cegos,
O gemido da cabelleira de Absalão que ficou retida nos ramos de
[terebinto,

E terás, homem amigo, a sabedoria dos campos, dos mares,
Dos montes e dos astros.
Colloca-te em angulo
E procura curar o corpo purulento e chagado do que te calunhia,
Vê se descobres através das lentes e de estudos
O mal da carne que recorda o verme, a sepultura e o pó.

Torna-te compassivo e irmão do teu irmão
E serás, homem amigo, um pouco de bondade e eternidade.
Colloca-te em angulo
E faze por não julgar, sê condescendente como o que ama, com o que
[erra
Com o que é concebido no prazer e dado à luz nas dores,
E terás, homem amigo, um pouco de perfeição e semelhança.

Serve-te das nuvens como asas,
Passeia nas regiões polares
E quando a friagem cobrir tua existência
Quando a noite se deitar sobre o teu corpo,
Procura com um sorriso bom o teu pensamento melhor
E aquece o teu gesto de renuncia que gelou
E saberás, homem amigo, que estás contigo, que és duplo de ti mesmo,
Que possues a sabedoria do universo, do corpo, da angustia,
Do equilíbrio e do perdão

E então, homem amigo, sabes muito.
Mas quando as verdades em bloco te esmagarem,
Quando descerem sobre ti as razões e não aceitares,
Quando não te humilhares diante do mysterio,
Então, homem amigo, nada sabes¹⁴⁶.

Uma advertência, um conselho preliminar. Ainda que esse poema apresente um conteúdo semelhante ao da carta que Hilda escreveu para Fernando, não fará mal nenhum guardar certa distância daqueles furores que surgiriam caso os versos fossem lidos como indícios de um *affair* entre Jorge de Lima e Adalgisa Nery. Nosso médico e escritor, aliás, talvez não tenha calculado tanto as consequências de sua aproximação indiciária de Marcel Proust. Pois se há textos limianos nos quais os sinos não só repicam como ressoam aos borbotões¹⁴⁷, quase tal qual acontecia nos do francês, porque não inferiríamos que esse sujeito Jorge de Lima também queria libertar-se de algum vício, “como o christão se liberta do peccado” – para atingir seu ideal? As fantasias e as imaginações dos homens, quando se colocam face a face com a experimentação das palavras – inclusive da Palavra cristã –, não são totalmente capazes de sustentar verdades facilmente certificáveis. Com suas falhas e furos, elas tornam visíveis e palpáveis os desdobramentos inesperados das lógicas de apreensão e suplementação. Algo escapa e inquieta justamente por remeter ao embate ou ao choque entre narcisismo e castração, entre unicidade ideal e multiplicidade dura de roer.

¹⁴⁶ NERY, Adalgisa. “Sabedoria”, in: *Revista do Brasil*. 3ª phase, ano II, num. 7. São Paulo, jan. 1939, pp. 28-29.

¹⁴⁷ Apenas por exemplo, dois poemas publicados antes do ensaio sobre Marcel Proust: “A minha América” e “A voz da igreja”, respectivamente, ambos extraídos de *Poemas* [1925]: “Cidade de Cusco. *Hace frío*. / Lá vem a procissão do Senhor dos tremores de terra / *Viva El Señor de los temblores! Viva El Peru!* / Há flores de *ñuchos* pelas ruas. / Há meninas rotundas nos balcões. / Há namoros vermelhos nas esquinas. / Há borrachos a aguardente e *chicha!* // De repente tinem sinos, / carrilhões / de *Capilla del Triunfo*. *Blão! Blão!* // Camaretos soltam bombas / E desfila a procissão. // *S. Blas, S. Benedito, S. Cristóbal, S. José!* / *Ó Señor de los temblores* és tu que vens / *Ó Señora* de Belém és tu que vens, / com os olhos de mola, movendo, bulindo, / que lindos! // *Qué ojos lindos y qué Dulce mirar!* / E no ar tinem sinos, / carrilhões / da *Capilla del Triunfo* – *Blão! Blão! [...]*”; “E o sino da Igreja com voz fina de menina / tem dlins-dlins / para o batismo dos pim-polhos. // Para os mortos: devagar – *DLIM-DLIM...* / é como um choro de menino, compassado / sem / fim [...]”. LIMA, Jorge de. “A minha América”; “A voz da igreja”, in: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 227-228; 255.

Outra coisa pode surgir – visível e palpavelmente –, antes mesmo da anedota, do mexerico, se as questões recaírem sobre as operatividades, as performatividades que os textos apresentados colocam em cena. Outra coisa que permite ensaiar um passo aquém e além da crença tanto na manifestação direta e imediata da *divina vis* quanto da imantação indireta e mediada da *θεία δὲ δύναμις*. Outra coisa que se relaciona com a falta, com a presença em negativo dos astros e que, nesse faltar, nesse apresentar-se em negativo, formula um espaço de enlace atravessado pelo vazio e, ao mesmo tempo, por um impulso de preenchê-lo. Para não esquecer – e não deixar de polemizar com – aquela conformação ficiniana do entusiasmo, nesse ponto, as transmissões não veiculam apenas positivities, senão antes alguma negatividade efetiva e produtiva. Pote, pote, pote de barro? Cálice, cálice, cálice de ouro? [É bem desejável que se escute aquele “cale-se” da música de Gilberto Gil e Chico Buarque.] Desdobrando-se em repetições, há uma instância de confluência entre os poemas e os romances que não atravessa só a nomeação umsaica, mas ainda a procura pela Bem-Amada, a abordagem meio “biografílica” de Marcel Proust, a advertência, o conselho dedicado, com sabedoria, por Adalgisa Nery ao homem amigo Jorge de Lima. Faz-se alusão ao entendimento da Palavra – da verdade cristã colocada em ato pelo cerimonial dos crentes – enquanto meio privilegiado para estabelecer vínculos na superfície da terra, entre decaídos. Vínculos para resguardar dos desamparos inescapáveis. A instituição clerical, que retoma as palavras e as eleva à Palavra, funciona, assim, como fiel da balança, como garantia de saber para que os trilhos, enfim, não se dilatam em demasia diante de alguma ou outra agrura, por assim dizer. Está claro que, nessa movimentação, as palavras podem adquirir conotações bem imperativas, de tal sorte que as advertências, os conselhos – não poucas vezes – se metamorfoseiam em deveres... nos versos e reversos das economias do Verbo: se acreditas, *tu debes*. Ademais, os verbos empregados ao longo do poema de Adalgisa Nery seguem exatamente essa temporalidade: “colloca-te em angulo”, “torna-te compassivo e irmão do teu irmão”, “faze por não julgar”, “sê condescendente com o que ama, com o que erra”, “serve-te das nuvens como asas”, “passeia nas regiões polares”, “procura com um sorriso bom o teu pensamento melhor”.

Muito embora não seja nada ilícito perguntar sobre os porquês de tantas repetições de vocativos direcionados aos céus e de imperativos voltados para os humanos – aspectos que serão objeto de comentário mais alongado no último capítulo –, vale não esquecer que, pelo menos em relação ao “colocar-se em ângulo”, também existe outra leitura possível e, portanto, não restrita ao acolhimento do ponto de vista con-

formado em função da Palavra. Desse modo, tal “colocar-se em ângulo” quem sabe pudesse ser acolhido também enquanto advertência, conselho para esta leitura que aqui se desenrola no entremeio de lateralidades adjacentes às figuras de Salomé, Hilda, da mãe fálica, da santa madre Igreja. Notar-se-ia, então, que Bem-Amada não foi simplesmente suplantada, muito menos borrada do mapa pela assunção da Palavra passada de pessoa em pessoa, de mão em mão com dedicatórias. Falantes imitando falantes que imitavam outros falantes na medida em que pensavam e/ou acreditavam imitar novo Homem: Jesus Cristo, redentor da queda edênica, babélica. Mas tal qual em um giroscópio de aparições anamórficas, tão fugidias quanto sorradeiras, Bem-Amada, aquela que em *O anjo* e em *A mulher obscura* não era ilustrada senão na condição de morta e encravada em um passado irrealizável – algo que, aliás, se percebia só-depois dos desastres –, “ressuscitou” travestida com as roupas da esperança cristã... no porvir. Com isso, intenta-se considerar que, embora certo apego ao ditame cristológico possa ter sido importante para que os experimentadores – tais quais Herói, Fernando – não sucumbissem aos seus platonismos indisfarçáveis e solitários, esse apego tampouco chegou a significar um desaparecimento total e absoluto da Bem-Amada – com seus desencontros. Aliás, isso se percebe especialmente ao longo do décimo primeiro poema de *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, livro publicado originalmente na Argentina, em 1950, apenas dois anos antes de *Invenção de Orfeu*:

Em tua constelação, várias de tuas irmãs não existem mais,
(melhor fora que nunca houvessem nascido)
desertaram de teus outonos, Mira-Celi;
despenharam-se nos abismos celestes
à procura de algum sol secundário
ou compõem as tenazes ou a cauda do escorpião.
Só tu permaneces dormindo,
intacta e incorrutível sob o hálito de Deus;
só tu permaneces ainda úmida,
e apenas estremece para a glória dos homens.
Só tu não foste transformada em serpente;
nem picaste Órion
nem geraste os dez gêmeos de fogo
que comandam as guerras.
Apenas os teus sonhos nos povoaram de poesia,
e o teu ressoar é a nossa terrena música.
Alta noite despertas, doce Musa sonâmbula,
readormeces depois: explodem ódios no mundo,

grandes flores carnívoras brotam de pólo a pólo,
rios de sangue descem das órbitas esvaziadas.
É preciso que acordes, grande Musa esperada,
e desças aos nossos ares,
para que o homem volte a contemplar-te, mudo,
pelo cair das tardes¹⁴⁸.

Esse primeiro verso, por si só, de certa maneira já poderia respaldar aquilo que se assinalou ao longo do primeiro capítulo acerca da confluência entre desejo e desastre na emergência da falta, da presença em negativo dos astros – das constelações. A musa, quer ela tenha se confundido com a Bem-Amada, quer ela tenha sido sua irmã, aqui se chama Mira-Celi – ou seja, “olhe para os céus”, caso se aposte em uma eventual confluência do castelhano falado no país onde o livro foi publicado e do latinório utilizado nas missas; sim, porque em 1950, os ritos da santa madre Igreja ainda eram celebrados na língua dos romanos. Ainda que Mira-Celi se sobreponha em grandeza às outras musas – desertoras como Hilda, traidoras como Salomé –, ela, “doce Musa sonâmbula”, não deixa de ser-lhes semelhante em dois aspectos bastante relevantes: desencontro e só-depois. Ora, conforme se observou *ad nauseam* neste percurso, se a procura pela Bem-Amada criava, aos trancos e barrancos, entre choques e lampejos, os caminhos pelos quais os personagens de *O anjo* e de *A mulher obscura* passavam ou passariam, também agora, não obstante as repetições de fantasias e imaginações em torno de Mira-Celi, não haveria exatamente encontro, mas descompassos – sem liras nem rimas: quando os poetas dormem, Mira-Celi acorda e povoa seus sonhos; quando eles acordam, Mira-Celi dorme e surgem estilhaços e decantações – ou diagnoses do despedaçamento, tão efetivas quanto produtivas: “explodem ódios no mundo, / grandes flores carnívoras brotam de pólo a pólo” [bombas atômicas, fissões nucleares de pólo a pólo], “rios de sangue descem das órbitas esvaziadas” para, quem sabe, se coagular sobre páginas e mais páginas. Note-se, aliás, que, de acordo com os últimos versos desse poema, encontrar Mira-Celi não significaria finalmente deparar-se com um canto pleno de sentido, mas com mudez, ou melhor, com contemplação muda. Configuraria esse chamamento por Mira-Celi – i.e., “é preciso que acordes, grande Musa esperada” – uma tentativa mais ou menos desesperada de afastar dos olhos e das mãos os estilhaços e as decantações? Porém, esperar Mira-

¹⁴⁸ LIMA, Jorge de. “Poema 11” [*Anunciação e Encontro de Mira-Celi*], in: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 513-514.

Celi, esperar justamente aquela cujo nome reitera alguns imperativos cristãos desdobrados em nome do além-túmulo, do só-depois da morte, por outro lado, parece ter dado espaço para um modo de também prosseguir com a atenção voltada para os subsolos e os chãos – algo que o médico e escritor nem sempre sublimou com os versos e reversos da *Invenção de Orfeu*, tal qual se perceberá nos próximos capítulos.



Fig. 6 – NERY, Ismael. “Dupla em preto e branco” [s/d]. Nanquim sobre papel, 23 x 16 cm. Coleção particular, São Paulo.



Fig. 7 – NERY, Ismael. “Figura decomposta” [1927]. Óleo sobre tela, 42 x 47, 5 cm. Coleção particular, São Paulo.

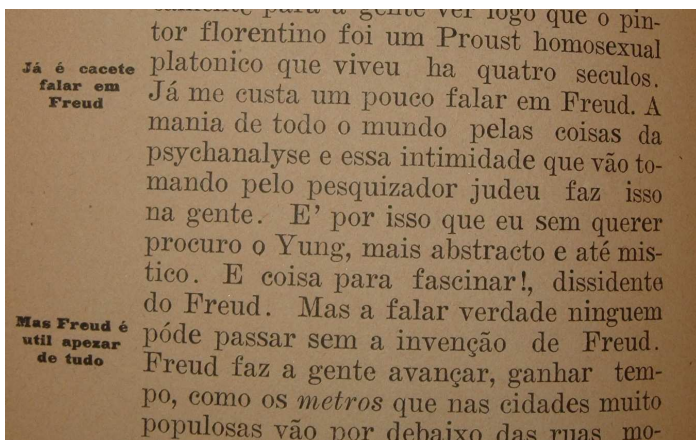


Fig. 8 – LIMA, Jorge de. “Proust”, in: *Dois Ensaios*. Maceió: Casa Ramalho, 1929, p. 46.

risca o progresso do estrangeiro, visto que não
mente nem diz cousa nova, quem escreve esta
verdade simples: O melhor destino do lixo no
Rio de Janeiro é a incineração porque é hygie-
nica, economica e elegante.



Fig. 9 – LIMA, Jorge de. *O destino do lixo higiênico no Rio de Janeiro* [1914]. Trabalho de Conclusão de Curso [Medicina]. Faculdade de Medicina. Rio de Janeiro, p. 50.

III

Reflexos e reflexões provenientes de um espelho em falso

La rectitud es siempre moral: nunca artística.

José Bergamín. *El arte del birlibirloque*

Outra coincidência. Ou então, se assim se preferir, outros choques, outros lampejos. Ao menos em dois dos três ensaios escritos por Murilo Mendes¹⁴⁹ mais ou menos na época da publicação da *Invenção de Orfeu*, retorna-se à operatividade das fotomontagens e, além disso, ao conselho de Arthur Rimbaud de acordo com o qual não caberia senão considerar a desarticulação dos elementos – cuja relevância já se percebia, aliás, na nota introdutória de Murilo Mendes para *A pintura em pânico*. Assim, em “A luta com o anjo”:

O texto da *Invenção de Orfeu*, quando publicado, desnorteará certamente a crítica. Imagine-se o menino Lautréamont a se nutrir nos alentados peitos das musas de Dante, Camões e Góngora! *Quero acentuar que o processo gerador deste livro é o da fotomontagem, isto é, o recorte e cruzamento de idéias, palavras, imagens, alegorias, sensações, operando-se ainda a redução ou o aumento superlativo das categorias de tempo e espaço*¹⁵⁰.

E em “Os trabalhos do poeta”:

Numa obra de trama tão cerrada noto às vezes um certo abuso de antíteses e metáforas – mas reconheço que seria quase impossível evitá-lo, dada a própria extensão do texto. Tal abuso acentua-se mais fortemente nos poemas isolados, justificando-se entretanto no conjunto geral. Esta sobrecarga de temas, imagens e alegorias confere riqueza e força ao livro. A densa atmosfera de *Invenção de Orfeu* exige do leitor um desprendimento de preconceitos estéticos, uma atitude de especial gravida-

¹⁴⁹ Faz-se alusão aos textos “Invenção de Orfeu”, “A luta com o anjo” e “Os trabalhos do poeta”, publicados por Murilo Mendes, respectivamente, nas edições de 10, 17 e 24 de junho de 1952 do suplemento “Letras e Artes” mantido pelo jornal carioca *A manhã*. Note-se que todos os três viriam a ser integralmente republicados – na condição de apêndices, de posfácios – nas edições da *Invenção de Orfeu*.

¹⁵⁰ MENDES, Murilo. “A luta com o anjo”, in: LIMA, Jorge de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 918 [grifo meu].

de e de adequação a este fenômeno moderno: *o poder de ataque do poeta que desarticula os elementos*¹⁵¹.

A pontuação desses aspectos não causa maiores estranhamentos quando se entra em contato com a tonalidade adotada por Jorge de Lima logo no primeiro poema do Canto I, “Fundação da ilha”, da *Invenção de Orfeu*:

Um barão assinalado
sem brasão, sem gume e fama
cumpre apenas o seu fado:
amar, louvar sua dama,
dia e noite navegar,
que é de aquém e de além-mar
a ilha que busca e amor que ama.

Nobre apenas de memórias,
vai lembrando de seus dias,
dias que são histórias
histórias que são porfias
de passados e futuros,
naufrágios e outros apuros,
descobertas e alegrias.

Alegrias descobertas
ou mesmo achadas, lá vão
a todas as naus alertas
de vária mastreação,
mastos que apontam caminhos
a países de outros vinhos.
Esta é a ébria embarcação.

Barão ébrio, mas barão,
de manchas condecorado;
entre o mar, o céu e o chão
fala sem ser escutado
a peixes, homens e aves,
bocas e bicos, com chaves,
e ele sem chaves na mão¹⁵².

¹⁵¹ IDEM. “Os trabalhos do poeta”, in: *Ibidem*, p. 921 [grifo meu].

¹⁵² LIMA, Jorge de. “Invenção de Orfeu [I, Canto I]”, in: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 627-628. Para agilizar um pouco a leitura, a partir desse momento, as referências aos trechos extraídos da *Invenção de Orfeu* virão no corpo do texto, entre colchetes, do seguinte modo: [poema, CANTO, pági-

O fato de que, no poema de abertura do esburacado, do irregular percurso de dez Cantos da *Invenção de Orfeu*, se apresente um barão assinalado – ou será um poeta? – sem brasão, sem espada, sem fama, sem chaves na mão, sem ser escutado, mas condecorado de manchas... isso tudo há de servir como substrato, como estímulo para a elaboração de uma série de apostas. Note-se, entretanto, que o interesse visceral e a espera tão angustiada quanto angustiante por *das Ding*, pelo reencontro com a musa¹⁵³, com a dama “de aquém e de além-mar” permanecem

na(s)]. Além dos números das páginas da edição apresentada no volume da *Obra completa* organizada por Afrânio Coutinho, em 1958, também serão incluídos os números das páginas da última edição da *Invenção de Orfeu*, organizada por Fábio de Souza Andrade, em 2013, a cargo da editora Cosac Naify. Então, tomando como exemplo esse primeiro poema do livro: [1, I, pp. 627-628; 17-18].

¹⁵³ Prosseguindo com os comentários em torno de “O nome da musa” no capítulo anterior, pode-se considerar que, se a musa já não pode ser invocada com a certeza da sua presença, ela pelo menos pode ser – mesmo que “impropriamente” – nomeada e... esperada e... buscada. Do nome aos nomes. Aliás, quase todos os célebres nomes das musas da literatura ocidental aparecem aqui e acolá no cerne dos fluxos e refluxos da *Invenção*, designando uma mesma Coisa – Bem-Amada sempre inapropriável, ou melhor, que não pode ser apreendida nem direta nem imediatamente: Eurídice de... Orfeu, Beatriz de... Dante, Inês de Castro de... Camões, Lenora de... Poe. Porém, face a face com o deslizamento de “o nome da musa” em “nenhum nome de musa”, nem tudo permanece atrelado à dimensão dos significantes. Algo escapa e, justamente por escapar, deixa uma marca em negativo – um vazio que se relaciona com a impossibilidade de apreender com as vistas, com as mãos e de uma vez por todas a presença *tout court* da musa, a essência da Coisa-em-si. Dessa maneira, é possível assinalar que o encadeamento dos nomes ao longo da textualidade em questão, ao passo que circunda a dama e a ilha – pois “é de aquém e de além-mar / a ilha que busca e amor que ama” –, se inscreve especialmente em uma dinâmica suplementar. Cf. DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2013, pp. 177-178, o suplemento trata indecidivelmente do acréscimo e da substituição. Assim, por um lado, ele alude àquilo que aponta para o excesso da presença, para o seu excedente. Por outro, remete àquilo que não se acrescenta senão para substituir, intervindo ou insinuando-se *em-lugar-de*. Na condição de aditivo *exterior*, “suplente e vicário, o suplemento é um adjunto, uma instância subalterna que [...] não se acrescenta simplesmente à positividade de uma presença [...] seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio. Em alguma parte, alguma coisa não pode se preencher de si mesma, não pode efetivar-se a não ser deixando-se colmar por signo e procuração. O signo é sempre o suplemento da própria coisa”. Ou então, cf. *Ibidem*, p. 371: “o suplemento vem no lugar de um desfalecimento, de um não-significado ou de um não-representado,

– e até se avolumam. Por outro lado, surge espaço para certa agitação que não se apresenta apenas com o apontamento ou a “panfletagem” das “porfias / de passados e futuros”, dos “naufrágios e outros apuros”, senão também com os produtos, com os efeitos imaginativos que vêm ou se constituem nas circunstâncias da perda, da falta – “dia e noite navegar”. Aliás, é bem possível que a qualidade mais intrínseca à *Invenção de Orfeu* se faça perceptível justamente através da capacidade de transportar para a superfície da página, da língua e dos olhos o furo, o vazio – mas também a abertura – que, persistentes no transcurso histórico, nenhuma palavra, nenhum corpo, nenhum fazer e nenhum deixar de fazer são por si mesmos ou em si mesmos capazes de obliterar, de suprimir totalmente. Se é que se trata de furo, de vazio e de abertura, é no espaço, no modo e na força das fissuras que se formula, verso após verso, a emergência de uma dimensão hiperestésica, diante da qual a arte e, mais especificamente, a arte das letras, a literatura se mostra como máquina de emoções¹⁵⁴, sismógrafo para abalos das profundezas¹⁵⁵, prótese de sensibilidade¹⁵⁶. Essa hiperestesia atravessa o sentido, o sem-sentido e, com isso, instiga o inteligível, mas sem se satisfazer, sem se resolver, sem tampouco se dissolver completa ou isoladamente com eles. Afinal, ela se perfaz no aquém e no além de *uma vida...*

de uma não-presença”. Daí que se possa entender certa lógica no desdobramento que comporta tanto a sinalização da “insignificância”, por assim dizer, *do* nome da Coisa quanto a sua multiplicação em nomes – nomes outros, outros nomes. Ademais, de acordo com Jacques [“A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, in: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 501], “a *coisa*, evidentemente ao se reduzir ao nome, cinde-se no duplo raio divergente: o da causa em que ela encontrou abrigo em nossa língua e o do nada ao qual abandonou sua veste latina (*rem*)”. Nesse sentido, a dinâmica suplementar engendradora com o uso do significante comporta em seu reverso simétrico uma faceta que não será senão “descompletante”. Assim, nos mundos constituídos com o atravessamento da língua, desdobra-se a persistência de um vazio seguidamente disposto a ser preenchido ou mesmo obliterado – mas jamais totalmente.

¹⁵⁴ Cf. ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. “Raúl Pompéia. *O Ateneu* e o Romance psicológico” [publicado originalmente no jornal carioca *Novidades*; edição de 06 de dezembro de 1888], in: *Araripe Júnior. Teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro – São Paulo: LTC – USP, 1978, p. 145.

¹⁵⁵ Cf. PLESSNER, Helmuth. “O problema da monstruosidade”, in: *Artefilosofia*, num. 07. Ouro Preto: UFOP, 2009, p. 146.

¹⁵⁶ Cf. ANTELO, Raul. “A aporia da leitura”, in: *Ipotesi. Revista de estudos literários*. Vol. 07, num. 01. Juiz de Fora: UFJF, jan/jun 2003, p. 32: “A literatura se definiria como uma espécie de prótese de sensibilidade suplementar à perda de estesia da obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”.

a ponto de multiplicar, de desdobrar uma inquietude impossível de não ser sentida na própria pele, nas vísceras – como dizia Gilles Deleuze: “Minha ferida existia antes de mim...”¹⁵⁷.

No âmbito de leitura que aqui se intenta levar adiante, a confluência considerada por Murilo Mendes entre o processo gerador da *Invenção*, as fotomontagens e o conselho rimbaudiano permite levantar a hipótese de que o longo poema de Jorge de Lima evoca e, ao mesmo tempo, provoca um impulso favorável tanto à não recusa peremptória daquilo que está marcado pela perda, pela falta quanto ao uso daquilo que permanece na condição de sedimentar, de resíduo, retomando-os como elementos basilares e não menos fundantes da própria construtividade textual, do próprio fazer [gr. ποιῆν; *poiein*]. Porém, ao passo que se desdobra operativamente – nos planos visível e textual – a desarticulação dos elementos, o paradigma da fotomontagem tampouco está restrito ao recorte, ao cruzamento de idéias, palavras, imagens, alegorias, sensações. Ora, através da redução e do aumento superlativo das categorias de tempo e espaço, ele desconstitui e despedaça a imediatividade e a certeza que se esperava, que se desejava na superfície da página, da língua, dos olhos para deixar irromper e aparecer os desastres, os equívocos e as sementes de outros desejos. A propósito, tanto na visão anuviada com o eclipse no “Espelho falso”, de René Magritte, quanto na claudicação dos versos com a “ébria embarcação”, de Arthur Rimbaud, sobressai a existência da gestualidade que dissemina a formulação de sentidos outros por meio de um esvaziamento, por assim dizer, daqueles que anteriormente se pressupunham automáticos, imediatos e certos.

Por outro lado, no fluxo e refluxo dos versos da *Invenção de Orfeu*, isso traz à tona uma sorte de reversibilidade incessante, febril e convulsiva. Com uma dimensão semântica extremamente variada, composta por pares reversíveis interpenetrados até o limiar do caos, da convergência entre literatura, medicina, religião, engenharia, direito e avesso tampouco se exclui a abordagem, a tentativa da abordagem do sem-sentido, do “fora-do-significado”, do que não se pode tocar e que, ainda assim, permeia, impulsiona o próprio movimento da busca. Há risco nisso, há fissura nisso: *das Ding* confina com o sedimento, com o resíduo; a construção, com a destruição; o desejo, com o desastre; a vida, com a morte; a realidade, com a fantasia. Esse risco e essa fissura se diversificam, se retroalimentam também quando “um barão assinalado [...] barão ébrio” singra os mares já dantes navegados para – uma vez mais e

¹⁵⁷ Cf. DELEUZE, Gilles. “A imanência: uma vida...”, in: *Terceira Margem*. Ano IX, num. 11. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004, p. 163.

novamente no meio do caminho – encalhar na ilha que metaforiza a textura do longo poema, no escolho sobre o qual porventura tenha estado o peregrino das *Soledades*, de Luis de Góngora y Argote¹⁵⁸ – espaços em que os espelhos, as embarcações se instalam em falso e se despedaçam, embora não sem evidenciar alguns contornos, alguns reversos inesperados. Ou então... quem sabe, para habitar na sequência do encontro o coral realocado no centro de uma das fotomontagens d'A *pintura em pânico*, carregando como “epígrafe”, “lema” a frase “E entre o mar e as nuvens foram surgindo as primeiras formas” [fig. 10]¹⁵⁹. A emergência desse polipeiro, dessa colônia de aspecto estranho, sedimentar, residual, tão cheia de vida e, por isso mesmo, tão irregularmente informe, se confunde com a forma e com o modo de aparecimento do primeiro poema da *Invenção de Orfeu*, gerado com a “afundação” dos versos iniciais d'*Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões – revertidos, por fim, como uma espécie de corpo de letras que se encaminha... sem que ninguém possa determinar se isso acontece como procedimento redesignativo ou como exumação... na mesa de operações do médico e escritor Jorge de Lima¹⁶⁰:

¹⁵⁸ Cf. GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. *Obras completas*. Madri: Aguilar, 1956, pp. 634-635: “Del Océano, pues, antes sorbido, / y luego vomitado / no lejos de un escollo coronado / de secos juncos, de calientes plu-mas / – alga todo y espumas – / halló hospitalidad donde hallé nido / de Júpiter el ave // Besa la arena, y de la rota nave / aquella parte poca / que le expuso en la playa dió a la roca”.

¹⁵⁹ Essa fotomontagem antecede a que foi comentada no capítulo anterior – “e as primeiras fecundações (contra todas as ordens)”. As fotomontagens dão espaço para uma legibilidade conjunta: ao juntar as frases que as acompanham – “E entre o mar e as nuvens foram surgindo as primeiras formas” // “e as primeiras fecundações (contra todas as ordens)” –, pode-se aventar a agitação ora ascendente, ora descendente que desdobra e antecede sucessivos encontros entre o mar, o céu e o chão, como na *Invenção de Orfeu*.

¹⁶⁰ Cf. MENDES, Murilo. “Os trabalhos do poeta”, in: LIMA, Jorge de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 920: “O que se acha em jogo em cima da mesa de operação – e esta mesa de operação é o mundo todo – o que se acha em jogo é a própria condição do homem, sua subsistência do presente e no futuro”. Não distante, está a mesa do conde de Lautréamont, Isidore-Lucien Ducasse. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *¿Cómo llevar el mundo auestas?* Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010-2011, pp. 37, 40: a mesa, na medida em que acolhe transformações de sentidos, devém espaço de aparição, apresentação, disposição das coisas. Dessa maneira, ela configura mais ou menos aquilo que André Leroi-Gourhan denomina “campo operatório” – i.e., lugar determinado capaz de fazer coincidir instâncias de realidades

As armas, e os Barões assinalados
Que da occidental praia lusitana
Per mares nunca d'antes navegados
Passaram inda além da Taprobana,
Em perigos, e guerras esforçados,
Mais do que prometia a força humana;
E entre gente remota edificaram
Novo reino, que tanto sublimaram:

E também as memórias gloriosas
D'aquelles reis, que foram dilatando
A fe, o imperio; e as terras viciosas
De Africa, e de Ásia andaram devastando:
E aquelles que, per obras valerosas
Se vão da lei de morte libertando;
Cantando espalharei per toda parte,
Se a tanto me ajudar ingenio, e arte.

Cessem do sabio Grego, e do Troiano
As navegações grandes, que fizeram;
Cale-se d'Alexandro, e de Trajano
A fama das victorias, que tiveram:
Que eu canto o peito illustre lusitano,
A quem Neptuno, e Marte obedeceram:
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta¹⁶¹.

A questão, no entanto, reside em não desconsiderar a performatividade presentificada na mesa de operações enquanto ela se expande incitando o heteróclito subjacente à *poiesis* – possibilidade multifária que não invalida... nem o impossível nem o “fora-do-significado” na tensão do insignificante à significância.

Quem sabe se possa considerar que, entre os versos com que Luís Vaz de Camões homenageia – mas tentando superar – a textura da *Eneida* virgiliana, também se recorre ao corte e à montagem: *Arma virumque cano Trojae qui primus ab oris / Italiam, fato profugus, Lavinaque verit / Litora* – conforme a tradução de Manoel Odorico Men-

heterogêneas, de construir, logo em seguida, esse encontro como lugar de sobre-determinação, de exumação de vínculos capazes de atuar como paradigmas para alguma releitura do mundo.

¹⁶¹ CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas. Restituído à sua primitiva linguagem*. Paris: Livraria Europeia de Baudry, 1846, p. 01.

Manhã veraneja, manhã que dá substância,
Toda lisa sem nuvens
sem cuidados
cansaços...
Adiante o morro sacode o ombro indiferente.

Cadência bem batida, regular.
Porém o sargento embirrou com o alinhamento das armas.
‘– Alinhem essas armas, senhores!’

Curiosidade de viver!

Marco a cadência com versos de Camões.

106

Ineses fugitivas nas janelas e portas.
Amo todas as moças brancaranas ou louras
E a manhã despenteando nos telhados seus cabelos fogaréu...

Curiosidade de viver!

Sargento Vitoriano,
Sapeque o seu jamegão latino
Nessa desalinhada Companhia brasileira!¹⁶³

Entretanto, colocando lado a lado os versos do poema com que a *Invenção de Orfeu* começa e os trechos de Virgílio, de Camões e, mais modernamente, de Mário de Andrade, resta pouco do protesto viril em exaltação do ímpeto e do engenho, das armas e dos barões – dos sargentos – que devastaram terras “viciosas” e “viciadas” para edificar novos reinos e cantos. “Nobre apenas de memórias”, recordando “dias que são as histórias, / histórias que são porfias / de passados e futuros”, esse herói chega a parecer um quase qualquer... não fosse por sua inscrição na sorte inexoravelmente manchada, no infortúnio do presente – dos verbos. “Ébrio”, enredado na febre, na convulsão do desejo capaz de transbordar em delírio e destituído daqueles atributos com que se costumou glorificar, século após século, a excepcionalidade semidivina dos heróis – i.e., o brasão, a fama, a espada “alevantada” em riste –, ele continua a falar e também a falhar talvez justamente porque suas palavras já não sejam ouvidas nem tampouco contenham as chaves para dissolver a complexidade do sem-sentido que se multiplica tanto na “ilha que busca” quanto no “amor que ama”. Assim, na performatividade atuada sobre a mesa de operações, de maneira alguma se exclui a persistência da força estranhamente oblíqua que surge indominável, ingovernável no mais das vezes, atravessando os versos, fazendo-se sensível com reflexos, com reflexões. Ademais, ela se corporifica enquanto reversão, “efeito” em suspenso da própria ânsia por *das Ding*. O gestual aí envolvido, antes de denotar qualquer fixidez na contemplação dos sentidos encadeados pelos outros, pelos versos de outros, carrega consigo, por um lado, a incidência do corte que provoca esvaziamento ou mostra vazios, por outro, o uso dos pedaços que sobressaem desses cantos remontando-os e, logo, convulsionando os tempos e os espaços.

¹⁶³ ANDRADE, Mário de. “XXXVIII” [*Losango cáqui ou Afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão*, 1926], in: *Poesias completas*. Vol. I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, pp. 188-189.

Isso, aliás, já se destacava nas fotomontagens evocadas no capítulo precedente, em especial na primeira delas, que sobrepunha o eclipseamento, o anuviamento do “Espelho falso” à carta celeste, ao busto de feito greco-romano, à cabeça de morto. Afigura-se, por fim, certa coincidência com o que – ou, se não, com algo do que –, no dinamismo das soluções, afunda, se suspende ou emerge na condição de decantado, de “coagulado”¹⁶⁴, ou seja, de coisa insolúvel, sedimentar, residual, efetivamente insignificável e que parece pútrida, embora se “revivifique” sendo denominada, no vocabulário dos antigos alquimistas, *caput mortuum*¹⁶⁵ – cujo símbolo pode ser um círculo com três grandes pontos negros no interior ou ainda uma caveira. Mas por que essa cabeça de morto, esse decantado, esse coagulado, essa coisa insolúvel, sedimentar, residual? Quem sabe, não será justamente no âmago das instâncias de diferimento dos textos e de reformulação da operatividade atuante no reverso deles que se divisarão os reflexos, as reflexões da ambivalência, da repolarização exemplar entre *das Ding* e o *caput mortuum*?

Note-se que, ao sabor dessas repolarizações, até mesmo a ordenação peremptória do “alto” em oposição ao “baixo” se expõe a certa claudicação na *Invenção de Orfeu*. Enquanto recurso mais ou menos tradicional que carrega consigo a determinação do que é “superior” e do que é “inferior”, no mais das vezes, ela não faz senão encaminhar uma série de detratações respaldando a idéia de que a aparição esburacada e irregular dos poemas materializa, única e exclusivamente para

¹⁶⁴ Tomem-se os poemas 15 e 16 – dois sonetos – do Canto I. Enquanto o primeiro desdobra o bucolismo da vaca de garupa “palustre e bela” cantada por Virgílio na terceira das *Geórgicas*, o segundo aponta para um caminho bem diverso, revertendo “alto” e “baixo”, morte e vida: “Desse leite profundo emergido do sonho / coagulou-se essa ilha e essa nuvem e esse rio / e essa sombra bulindo e esse reino e esse pranto / e essa dança contínua amortalhada e pia. // Hoje brota uma flor, amanhã fonte oculta, / e depois de amanhã, a memória sepulta / aventuras e fins, relicários e estios; / nasce a nova palavra em calendários frios. // Descubrem-se o mercúrio e a febre e a ressonância / e esses velosos pés e o pranto dessa vaca / indo e vindo e nascendo em leite e morte e infância. // E em cada passo surge um serpentário de erros / e uma face sutil que de repente estaca / os meninos, os pés, os sonhos e os bezerros” [16, I, pp. 638; 34-35].

¹⁶⁵ Cf. LEIRIS, Michel. “Le ‘caput mortuum’ ou la femme de l’alchimiste”, in: *Documents*. Ano II, num. 08. Paris, 1930, p. 26: “*caput mortuum*, terme emprunté aux anciens alchimistes, qui l’appliquaient à cette phase de l’Œuvre ou tout semble pourri quand tout est régénéré”. Para alguns desdobramentos, veja-se excurso «§» na parcela final deste capítulo.

horror e assombro do leitor, a consistência desmesurada e desunida daquele monstro de dez mil estádios imaginado por Aristóteles na *Poética*¹⁶⁶. [Vale não perder este número: 10 000. Ele voltará a aparecer nestas páginas com outra tonalidade – despedaçado.] Com as oposições taxativas, é possível que o emblema incutido aos arranjos da *Invenção de Orfeu* remeta, na melhor das hipóteses, àquele que Mário Faustino elaborou nos anos 60: “ótimo + péssimo”¹⁶⁷. Então, por fim, poder-se-ia objetar como alguém há de dar ouvidos à reversão do “barão / de manchas condecorado” sem esquecer que a atração, seja ela erótica ou não, nem sempre exclui algo da dejeção?

Éguas vieram, à tarde, perseguidas,
depositaram bostas sob as vides.
Logo após borboletas vespertinas,
gordas e veludas como urtigas

sugar vieram o esterco fumegante.
Se as vísseis, vós diríeis que o composto
das asas e dos restos eram flores.
Porque parecem sexos; nesse instante,

os mais belos centauros do alto empíreo,
pelas pétalas desceram atraídos,
e agora debruçados formam círculos;
depois as beijam como beijam lírios [18, I, pp. 639; 36].

Há pelo menos dois elementos nesse poema que permitem aventar alguma conexão com a lógica do encadeamento formulado ao redor de “O nome da musa”. Isto é, a circularidade da descida, da aproximação e a equivocidade da visão, do saber. Mas tal apontamento será motivo para mera galhofa? Pois afinal, se nos versos publicados em *A túnica inconsútil* [1938] era o “amante” – o companheiro do leitor? – que se

¹⁶⁶ Cf. ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno. A lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: USP, 1997, p. 121. Também cf. ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008, [1450b-1451a], pp. 51-52: “a beleza reside na dimensão e na ordem e, por isso, um animal belo não poderá ser nem demasiado pequeno (pois a visão confunde-se quando dura um espaço imperceptível de tempo), nem demasiado grande (a vista não abrange tudo e, assim, escapa à observação de quem vê a unidade e a totalidade), como no caso de um animal que tivesse milhares de estádios de comprimento”.

¹⁶⁷ FAUSTINO, Mário. “Reverendo Jorge de Lima”, in: *De Anchieta aos concretos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 254.

encontrava ao rés do chão conclamando, assim, “a que desceu do luar para causar as marés / e influir nas coisas oscilantes” e vendo “os enormes campos de verbena agitando as corolas” com o saber equívoco, equivocante de que “não é o vento que bole, mas tu que passas com os cabelos soltos”, nessa passagem da *Invenção de Orfeu*, os “amantes” se encontram no alto empíreo e descem atraídos pelo esterco fumegante que as éguas perseguidas depositaram sob as vides e que as “borboletas vespertinas / gordas e veludas como urtigas” recobriram deixando entrever um composto de asas, de restos parecidos com flores, com sexos.

Com esse poema, a imagética dos versos se dispõe à oscilação entre cúmulos de *capita mortua* e a acumulação deles – seja pelo excesso, seja pela justaposição de uma camada sobre a outra... passíveis, então, de serem lidas de maneiras tão superficiais quanto transversais. Contudo, para esquecer que o que vem de baixo atinge o que está em cima e vice-versa? Para esquecer que a variedade das verbenas contempla a *Verbena urticifolia*? Ora, com esse poema, ganha força e se dissemina especialmente uma das confluências mais constantes na textualidade de Jorge de Lima – ou seja, a que emerge com o intercurso do baixo e do alto... não com a oposição taxativa entre eles. De certo modo, a visão equívoca, equivocante exposta ao longo do poema – enquanto recorda um *trompe l’oeil* de “flores”, “asas” e “restos” – não deixa de arremessar o leitor diante das observações tecidas por Georges Bataille a respeito da linguagem das flores: “é vão considerar unicamente no aspecto das coisas os sinais inteligíveis que permitem distinguir diversos elementos uns dos outros”¹⁶⁸, mas também “é inútil negligenciar, como geralmente se faz, essa inexprimível *presença real*, e rejeitar como um absurdo pueril certas tentativas de interpretação simbólica”¹⁶⁹. Entre baixo e alto, entre inferior e superior, entre abjeto, dejetivo e ideal elabora-se o a[pro]fundar na chama, na excitação que antecede a fecundação. Daí que, na cadência ritmada pelo bater de asas das borboletas vespertinas, os pólos destacados há pouco se metamorfoseiam, antes de qualquer outra coisa, em polarizações, ou então, em formas instáveis – e, por que não, tão reversíveis quanto reformuláveis nos versos e através deles. De tal maneira que cada polarização não se limita a abrir espaço apenas para a atração da outra, mas inclusive para a irrup-

¹⁶⁸ BATAILLE, Georges. “A linguagem das flores”, in: *Inimigo Rumor*. Num. 19. Rio de Janeiro – São Paulo: 7letras – Cosac Naify, 2º semestre de 2006 / 1º semestre de 2007, p. 88. Texto originalmente publicado no quarto número da revista *Documents*, em setembro de 1929.

¹⁶⁹ Ibidem, p. 88.

ção de uma no reverso da outra. A propósito, tome-se o seguinte caso: ainda que o significante “empíreo” [gr. ἔμψυριος; lat. *empyríus*] designe, na esteira da tradição, a morada dos deuses, o lugar destinado a anjos, santos, bem-aventurados e à Beatriz dantesca¹⁷⁰, ele faz referência – pela etimologia – inclusive ao “tórrido”, ao “abrasador”; em suma, àquilo que arde ou queima em febre, em fogo [gr. πυρός; *pyros*].

De acordo com Georges Bataille, “se dizemos que as flores são belas é porque elas parecem *conformes ao que deve ser*, isto é, porque representam, por aquilo que são, o *ideal humano*”¹⁷¹. Sem perder de vista o conteúdo dos três quartetos limianos, talvez caiba acrescentar que, em dado momento, aqui e ali, houve quem fosse capaz de dizer que os versos são belos porque eles parecem conformes ao que deve ser, isto é, porque representam, por aquilo que são, o ideal humano. No capítulo precedente, o contato, a reversibilidade entre “flores” e “versos” foi aventada a partir do interesse de acentuar o grau de contingência e frustração que pervive assolando tanto o endereçamento evocado pelo poema quanto sua própria feitura – não importando exatamente se isso aparecia em conexão exclusiva com o tema, como no caso de “O grande desastre aéreo de ontem”, ou com a metatextualidade, como no soneto “Vana rosa”, de Luis de Góngora y Argote.

Mas se se presta atenção, por exemplo, aos desdobramentos paradigmáticos da poética de Charles Baudelaire no último século, a contigüidade tropológica de “flores” e de “versos” serve como veículo para a promoção de alguma modalidade de rebaixamento, de aviltamento do ideal – precisamente daquilo que outrora tão resplandecente, é arrancado do pedestal para decair e, logo em seguida, afundar na lama do chão ou rastejar “dans des terrains cendreaux, calcinés, sans verdure”¹⁷², recain-

¹⁷⁰ É conhecido o debate retomado por Tomás de Aquino, na *Suma Teológica* [I, q. 61, 4], a respeito do lugar onde deus teria criado os anjos – ou seja, o empíreo ou a parte superior do ar. Dante Alighieri, por sua vez, apresenta uma das mais célebres descrições do empíreo ao longo da parte final da *Divina Commedia* [“Paradiso”, XXX, 38-45]: “[...] Noi siamo usciti fore / del maggior corpo al ciel ch’è pura luce: // luce intellettuale, piena d’amore; / amor di vero ben, pien di letizia; / letizia che trascende ogni dolzore. // Qui vedrai l’una e l’altra milizia / di paradiso, e l’una in quelli aspetti / che tu vedrai a l’ultima giustizia”.

¹⁷¹ BATAILLE, Georges. “A linguagem das flores”, in: *Inimigo Rumor*. Num. 19. Rio de Janeiro – São Paulo: 7Letras – Cosac Naify, 2º semestre de 2006 / 1º semestre de 2007, p. 90.

¹⁷² BAUDELAIRE, Charles. “A Beatriz”, in: *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 374. Conforme a tradução de Ivan Junqueira: “Num solo hostil, crestado e cheio de aspereza”.

do, por fim, na adjacência lutuosa e, ao mesmo tempo, festiva [*Trauerspiel*, nos termos de Walter Benjamin] do cadavérico, do putrefato, da viagem, da visagem permeada por sonambulismo e *spleen* na busca da novidade abissal: “Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe? / Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau!”¹⁷³. Nesse sentido, se a proposta de Charles Baudelaire tende a se concentrar no apontamento da textura *sicut palea* – excrementícia – do ideal, o poema limiano mais parece retomá-la na condição de resto tão sugestivo quanto atrativo, entrevendo nela uma faceta fulgurante e, alguém ou além disso, tomando cada vez mais distância de redundar na mesma idealização aurática de outrora – depurada do cheiro do abjeto:

¹⁷³ BAUDELAIRE, Charles. “A viagem”, in: *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 422. Conforme a tradução de Ivan Junqueira: “Ir ao fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa? / Para encontrar no Ignoto o que ele tem de novo!”. As flores do mal baudelairianas, entre seus múltiplos desdobramentos, podem ser reencontradas ainda mais contemporaneamente: “Ninguém pode cortar por mim o mato do quintal. Ele invadiu o pomar, ameaça obstruir os caminhos. Digo-me que foi gerado pela força do meu silêncio ou da minha omissão. Mas de fato foi semeado pela mão que outrora o arrancou e involuntariamente semeou. Crescido forte e vigoroso, agora enche o trajeto de espanto, de amor-cego, de picão. O carrapicho, por exemplo, essa flor incisiva, nasce no centro de um círculo raiado e vai expandindo seus dedos, até entregar o bago louro de um trigo ruim. Visto de cima, ele tem a forma exata de uma íris. Pelo menos, é a forma que enxergo quando fecho os olhos. Ninguém pode cortar o mato, por mim. Nos dias de chuva, contemplo seu crescimento, sua tranqüila absorção do influxo da vida, o percurso que o levará a sufocar a civilização criada em torno dele. Em dias como este, as mãos calejadas de sentido, me ajoelho e o ataco com as unhas. E no meio de ervas daninhas suo, me sujo, concentrado como um artesão, enfurecido como um filósofo, a extirpá-lo. Enquanto isso, suas sementes caem no chão limpo e a terra as acolhe, hospitaleira. Nuvens passam aos pedaços, quando me deito”. SISCAR, Marcos. “As flores do mal”, in: *O roubo do silêncio*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 17. Se, de acordo com Susana Scramim [“A literatura e o mal. O arco floral Torquato Neto e Marcos Siscar”, in: *Literatura do presente*. Chapecó: Argos, 2007, p. 116], nesse poema de Marcos Siscar, afirma-se “que o mal é gerado por uma força passiva inerente à atitude de sua poesia frente ao tempo: uma contemplação ativa da vida”, em relação ao poema de Jorge de Lima, talvez valha a pena destacar a situação em que algo do resto abjeto – em sua sugestão equívoca –, em que algo da matéria putrefata – em sua atração fumegante – engendra, no verso, no reverso, desejo e gozo não totalmente governáveis de vida[s].

É impossível exagerar as oposições tragicômicas marcadas no decorrer deste drama indefinidamente encenando entre a terra e o céu, e é evidente que só é possível parafrasear esse duelo irrisório se introduzirmos, não tanto como uma frase mas mais exatamente como uma mancha de tinta, esta banalidade repulsiva: *o amor tem o cheiro da morte*¹⁷⁴.

Desse modo, junto com os [re]versos da *Invenção de Orfeu*, reabre-se uma aposta no erro, na errância, no equívoco da visão, do saber – mas não menos no *trompe l'oeil* anamórfico de... lírios... de... lírios... de... lírios... percebidos em círculos concêntricos como a trajetória dos centauros ardendo em febre, queimando em fogo na descida eventualmente fecundante do empíreo, da “piração”. Nesse sentido, distinguindo-se o envilecimento das flores, pode ser que a mais admirável delas seja representável não “como a expressão mais ou menos insípida de um ideal angelical, mas como um sacrilégio imundo e resplandecente”¹⁷⁵ – pervivendo os “atraídos” sem brasão, sem espada, sem fama, sem chaves na mão, sem serem escutados e, além, condecorados de manchas.

¹⁷⁴ BATAILLE, Georges. “A linguagem das flores”, in: *Inimigo Rumor*. Num. 19. Rio de Janeiro – São Paulo: 7Letras – Cosac Naify, 2º semestre de 2006 / 1º semestre de 2007, p. 91.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 91.

«§»

Tal é a resposta do significante para além de todas as significações: “Acreditas agir enquanto te agito ao sabor dos laços com que ato teus desejos. Assim, estes crescem como forças e se multiplicam em objetos que te reconduzem ao despedaçamento de tua infância dilacerada. Pois bem, é isso que será teu festim até o retorno do convidado de pedra que serei para ti, posto que me evocas”.

Jacques Lacan. *O seminário sobre “A carta roubada”*

Mas talvez não importe tanto fabular sobre a origem da linguagem quanto compreender a enorme cisão que ela causou. Pois uma vez amarrada esta corda entre todos, uma vez expulsos ou mortos aqueles que não quiserem valer-se dela, não há mais qualquer possibilidade de retorno [...] Este é seu verdadeiro fundamento, sua, digamos, astúcia – a de substituir-se ao real como um vírus à célula sadia.

Nuno Ramos. *Ó*

Referências diretas ao *caput mortuum* aparecem com alguma frequência na terminologia psicanalítica; por exemplo, na parte final do seminário que parte do conto sobre “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe, quando Jacques Lacan aponta para o descompasso entre “real” e “realidade”, levando em consideração a entrada do *infans* – ou seja, aquele que [ainda] não fala, segundo o étimo latino¹⁷⁶ – na instância dos dizeres cotidianos e os efeitos metamórficos decorrentes disso. Perceba-se que, dessa maneira, Jacques Lacan se coloca *pari passu* com o entendimento de que o filhote do homem não nasce enquanto ser prontamente portador

¹⁷⁶ SEVILLA, Isidoro de. *Etimologías* [XI, 2, 9]. Madri: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, pp. 872-873: “Infans dicitur homo prima aetatis; dictus autem infans quia adhuc fari nescit, id est loqui non potest”, i.e., conforme uma tradução mais ou menos livre: “Um homem, em sua primeira idade, recebe a denominação de infante, porque ainda não sabe falar [*in-fans*], ou seja, não sabe articular as palavras”.

da essência[,] da linguagem. Essa tese se havia mais ou menos delineado no texto sobre o “estádio do espelho” [1936/1949] – em eco aos conceitos de “fetalização” e “neotenia” considerados pelo anatomista holandês Lodewijk Bolk [1866-1930], mais conhecido como Louis Bolk¹⁷⁷:

¹⁷⁷ Giorgio Agamben recorreu a esse tema em um ensaio a respeito da “idéia da infância”, valendo-se para tanto da salamandra albina [*Ambystoma mexicanum*] cultuada há séculos pelos náuatle do México. Trata-se do axolotl, bastante conhecido, diga-se de passagem, através de um conto homônimo escrito por Julio Cortázar que foi minuciosamente estudado e desdobrado por Ana Carolina Cernicchiaro na tese *Perspectivismo literário e neotenia: “Axolotl” e outras zoobiografias*, defendida, em 2013, neste Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. O axolotl, apesar de seu aspecto embrionário, é capaz de se reproduzir – algo que, para os cientistas, serviria para caracterizá-lo como espécie autônoma. De acordo com Giorgio Agamben, só depois de seguidos experimentos com a administração de hormônios tireoidianos, percebeu-se que um exemplar de *Ambystoma mexicanum* desenvolvia pulmões, abandonava o meio aquático, transformando-se em um adulto da salamandra tigrina [*Ambystoma tigrinum*]. Tal existência neotênica, contudo, foi assumida pelo pensador italiano como chave de leitura para a evolução dos homens: eles não teriam se originado a partir dos primatas adultos, mas de seus filhotes, que começaram a se reproduzir antes de passarem pela maturação corriqueira das gônadas. Isso, aliás, também foi abordado por Stephen Jay Gould em *Darwin e os grandes enigmas da vida*, tal qual lembra Ana Carolina Cernicchiaro. Uma vez que as apreensões científicas sobre o homem, sua origem e suas eventuais mutações jamais estão totalmente encerradas, Giorgio Agamben propunha imaginar certo infante que, diferentemente do axolotl, não se limitasse a viver no próprio ambiente embrionário. Isso faria com que ele então se encontrasse diante de possibilidades inauditas – ou melhor: “nella sua infantile totipotenza, egli sarebbe staticamente allibito e gettato fuori di sé non, come gli altri viventi, in una avventura e in un ambiente specifici, ma, per la prima volta, in un *mondo*: egli sarebbe veramente in ascolto dell’essere. E la sua voce essendo ancora libera da ogni prescrizione genetica, non avendo egli assolutamente nulla da dire e da esprimere, egli potrebbe, unico animale, nella sua lingua *nominare*, come Adamo, le cose. Nel nome l’uomo si lega all’infanzia, si ancora per sempre a un’apertura che trascende ogni destino specifico e ogni vocazione genetica”. AGAMBEN, Giorgio. “Idea dell’infanzia”, in: *Idea della prosa*. Macerata: Quodlibet, 2002, pp. 82-83. Por outro lado, tal exercício de imaginação – como outros – não desdobra senão uma passagem bastante inesperada da *Ética a Nicomaco* [1097b] na qual Aristóteles evocava certa possibilidade de ausência de obra, de função especificamente atinente ao gênero humano. Trata-se de uma questão que se repete – mais e mais – na procura agambeniana de, talvez, engendrar um passo além dos traços marcados pela ontologia ocidental. Como tal, ela carrega consigo um clamor pelo pensamento

A função do estádio do espelho revela-se para nós [...] como um caso particular da função da *imago*, que é estabelecer uma relação do organismo com sua realidade – ou, como se costuma dizer, do *Innenwelt* com o *Umwelt*. Mas essa relação com a natureza é alterada, no homem, por uma certa deiscência do organismo em seu seio, por uma Discórdia primordial que é traída pelos sinais de mal-estar e falta de coordenação motora dos meses neonatais. A noção objetiva do inacabamento anatômico do sistema piramidal, bem como de certos resíduos humorais do organismo materno, confirma a visão que formulamos como o dado de uma verdadeira *prematuração específica do nascimento* no homem. Observe-se de passagem que esse dado é reconhecido como tal pelos embriologistas através do termo *fetalização*”¹⁷⁸.

Jacques Lacan continuava pontuando a noção de um despedaçamento corporal, pulsional que, mesmo assim, começaria a ser organizado por volta dos dezoito meses de idade tanto com a identificação jubilatória do bebê à imagem devolvida pelo espelho, por exemplo, quanto com a asunção das palavras provenientes dos outros:

Esse desenvolvimento é vivido como uma dialética temporal que projeta decisivamente na história a formação do indivíduo: o estádio do espelho

do *factum loquendi*, i.e., não daquilo que se diz, mas do fato mesmo que se diga, que se fale. Em outros termos, nisso está em jogo certa definição do humano em sua dependência essencial das línguas. Porém, para que esse trecho citado mais acima não sucumba nas tramas da velha disjunção entre humano racional porque fala e animal irracional porque não fala – e mantenha certo entendimento da ausência de propriedade ou de essência desse existente ou daquele –, as formulações de Ana Carolina Cernicchiaro não poderiam ser mais pungentes: “importante ressaltar que a questão da neotenia do homem não deve ser pensada como um próprio, uma essência (mesmo que essa essência seja a incompletude). Não sabemos se os animais são finitos, completos; se não têm linguagem ou se são os únicos que a têm verdadeiramente; se realmente rejeitam as possibilidades somáticas que não estão inscritas em seu germen e por isso têm um destino, uma vocação biológica; tampouco sabemos se os pássaros não cantam por puro prazer; se tudo no animal é instinto e tudo no homem é pulsão. Na história da ciência ocidental, todas essas especulações resultaram em conclusões pouco concretas e muito antropocêntricas, com consequências catastróficas para a natureza e para a própria humanidade”. CERNICCHIARO, Ana Carolina. *Perspectivismo literário e neotenia: “Axolotl” e outras zoobiografias*, 2013. Tese [Doutorado em Literatura] – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, p. 198.

¹⁷⁸ LACAN, Jacques. “O estádio do espelho”, in: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 100.

é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica – e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental¹⁷⁹.

Assim, para que o *infans*, no decorrer de sua existência, possa fazer uso dos dizeres, dos significantes, ele precisa ser apresentado a eles e, além disso, recepcioná-los, abrindo mão de algo que perpassa a textura de sua própria carne, já que “a linguagem, com sua estrutura, preexiste à entrada de cada sujeito num momento de seu desenvolvimento mental”¹⁸⁰. Isso carrega no reverso a noção de que “a criação dos símbolos realiza a introdução de uma realidade nova na realidade animal”¹⁸¹. Tal *infans*, ou melhor, o “pedaço de carne”, o “pedacinho de gente”, embora não seja capaz de nascer falando, *é falado* pelos sujeitos, pelos outros sexuais que o esperam quando ele está no ventre materno, que o circundam logo depois de seu nascimento, que tocam sua carne, transformando-a em carne marcada pelas palavras, metamorfoseando-a em corpo libidinal, em corpo falante – gozante. Como aponta Bruce Fink, concentrando-se em uma temporalidade mais lógica que cronológica, o real poderia restar mais ou menos nas circunstâncias da carne do bebê no momento “anterior” ao ingresso da ordem simbólica – minimamente perceptível com a constituição do controle dos esfíncteres –, uma vez que, no transcorrer da socialização, o “pedaço de carne”, o “pedacinho de gente” passa a ser escrito e sobrescrito com significantes de tal modo que o circuito das satisfações que incluem o prazer e o desprazer vem a se localizar justamente nas “zonas erógenas”, na soleira entre o psíquico e o somático¹⁸². Nesse meio tempo, ainda outras zonas se neutralizam justamente pela ingerência dos dizeres, como que conformadas às demandas e aos ditos que os outros incutem pouco a pouco. É nesse senti-

¹⁷⁹ LACAN, Jacques. “O estádio do espelho”, in: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 100.

¹⁸⁰ IDEM. “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, in: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 498

¹⁸¹ IDEM. “O simbólico, o imaginário e o real”, in: *Nomes-do-Pai*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p. 47

¹⁸² Cf. FREUD, Sigmund. “Os instintos [*Triebe*] e seus destinos”, in: *Obras completas. Vol. 12 [1914-1916]*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 52-54.

do que Jacques Lacan retorna à fórmula cunhada por Paulo de Tarso na “Segunda epístola aos coríntios” [3, 6] – “a letra mata” [gr. τὸ γὰρ γράμμα ἀποκτείνει; lat. *littera occidit*]. Ela mata, “cadaveriza” – se se chama à baila o termo inglês *corpse*, “cadáver”,¹⁸³ – o real impossível de ser verbalizado tal qual havia “antes” da entrada na falação, no babelório dos viventes. Nos termos usados por Bruce Fink:

ao neutralizar o real, o simbólico cria a ‘realidade’, a realidade entendida como aquilo que é nomeado pela linguagem e pode, portanto, ser pensado e falado. A ‘construção social da realidade’ implica [...] um mundo que pode ser designado e falado com as palavras fornecidas pela linguagem de um grupo social (ou subgrupo). O que não puder ser dito na sua linguagem não é parte da realidade desse grupo; não *existe*, a rigor. Na terminologia de Lacan, a existência é um produto da linguagem: a linguagem cria coisas (tornando-as parte da realidade humana) que não tinham *existência* antes de serem cifradas, simbolizadas ou verbalizadas. [...] Lacan reserva um termo separado para [o real], emprestado de Heidegger: ele ‘ex-siste’. [...] O real talvez seja melhor compreendido como *aquilo que ainda não foi simbolizado*, resta ser simbolizado ou até resiste à simbolização¹⁸⁴.

Por outro lado, com a dependência do deslizamento das cadeias significantes, dos arranjos de sentido – em uma espécie de alienação –, o sujeito não conta com a possibilidade de ter acesso direto e imediato ao real tal qual ele é. Daí que, ao sujeito, vez ou outra se apresente a nomeação do real, mas não a dicção total dele. Trata-se de uma dizibilidade fugidia e insatisfatória ou, se não, apenas parcialmente satisfatória: na tentativa de colocar-se face a face com o real, pode-se tão *somente* meio dizê-lo. Assim, não será por um mero acaso que Jacques Lacan vê-nha a destacar com veemência que “o real se funda por não ter sentido,

¹⁸³ James Joyce, em uma das passagens do sexto capítulo do *Ulisses*, oferece uma oportunidade de mais ou menos delinear o modo da metamorfose em questão: *A corpse is meat gone bad. Well what's cheese? Corpse of milk*. Conforme a tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro: “Um cadáver é carne que se estragou. Bem e o que é o queijo? Cadáver de leite”. JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007, p. 149. Cf. tb. SEVILLA, Isidoro de. *Etimologías* [XI, 2, 35]. Madri: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, pp. 878-879: “Cadaver autem est, si insepultum iacet. Nam cadaver nominatum a cadendo, quia iam stare non potest”. Conforme uma tradução mais ou menos livre: “Chama-se cadáver se ainda jaz insepulto. O termo ‘cadáver’ deriva de *cadere*, porque já não pode manter-se de pé”.

¹⁸⁴ FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 44.

por excluir o sentido ou, mais exatamente, por *se decantar* ao ser excluído dele”¹⁸⁵. Dessa maneira, a solução que abre espaço para a maquinaria do psiquismo e que, além do mais, libidiniza um corpo com esse ou aquele modo de gozo e de satisfação – não importando exatamente se prazerosa ou desprazerosa – não é nada límpida. Ela sempre deixa restos – i.e., os *capita mortua*. Ainda que se procure simbolizar o real, ainda não haverá como não restar um tanto de insignificável, que alguns se contentam em considerar “insignificante”¹⁸⁶. Um modo de compreender esses aspectos se apresenta justamente no seminário em torno da carta roubada, quando se trata da possibilidade de que os enlaçamentos significantes revolvam instâncias que estão aquém e além do simbólico: na medida em que se intenta abordar a compulsão à repetição que permeia o circuito pulsional, configura-se uma aposta de que as formações do inconsciente – os sonhos, os sintomas, os chistes, os atos falhos – confluam com um ciframento algorítmico, sintático. No choque, i.e., no trauma do encontro contingente com o real sem sentido, sem lei, constitui-se uma maquinaria de significantes passíveis de encadeamento e, concomitantemente, uma sorte de satisfação que, no entanto, prossegue no leito retraçado com a circunvolução desse real, disso que insiste em vir como menos de sentido, na procura por escrever “o que não cessa de não se escrever”¹⁸⁷. Então, na medida do impossível, o *caput mortuum* contém aquilo que a cadeia significativa não conterá – ela se determina por aquilo que está dentro dela e por aquilo que está fora:

¹⁸⁵ LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 23 – o sinthoma*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, pp. 62-63 [grifo meu].

¹⁸⁶ Revestem-se de especial interesse as seguintes pontuações de Jorge Alemán: “Para Lacan lo real no es la ‘realidad construida simbolicamente’. Más bien lo real es lo que impide otorgarle a la realidad una estructura universal que pueda totalizarse reflexivamente y concebirse a si misma a través de un cierre categorial. Cualquier construcción discursiva, por Universal que se presente en sus pretensiones formales, siempre estará lo suficientemente ‘agujerada’ para que lo real irrumpa como un exceso traumático, una pesadilla que retorna, una angustia sin sentido, una presencia invasora que pone en juego al universo simbólico en sus amarras hasta el punto de su zozobra, así como también abre la posibilidad de su renovación radical a través de la invención de una escritura”. ALEMÁN, Jorge. “Una izquierda lacaniana”, in: *Para una izquierda lacaniana*. Buenos Aires: Grama, 2010, p. 24.

¹⁸⁷ LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 20 – mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 81.

a cadeia nunca cessa de *não* escrever os números que constituem o *caput mortuum* em determinadas posições, sendo condenada a escrever eternamente alguma outra coisa ou dizer algo que continue evitando esse ponto, como se esse ponto fosse a verdade de tudo que a cadeia produz na medida em que anda em círculos¹⁸⁸.

¹⁸⁸ FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 47. Veja-se ademais MILLER, Jacques-Alain. “A salvação pelos dejetos”, in: *Perspectivas dos Escritos e Outros escritos de Lacan. Entre desejo e gozo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 228: “O que é o dejetos? [...] É o que é rejeitado, especialmente rejeitado ao cabo de uma operação onde só se retém o ouro [...] O dejetos é o que os alquimistas chamavam de *caput mortuum*. É o que cai, é o que tomba quando, por outro lado, algo se eleva. É o que se evacua, ou que se faz desaparecer, enquanto o ideal resplandece. O que resplandece tem forma. Pode-se dizer que o ideal é a glória da forma, enquanto o dejetos é in-forme. Ele prevalece sobre uma tonalidade da qual é só pedaço, uma peça avulsa”.

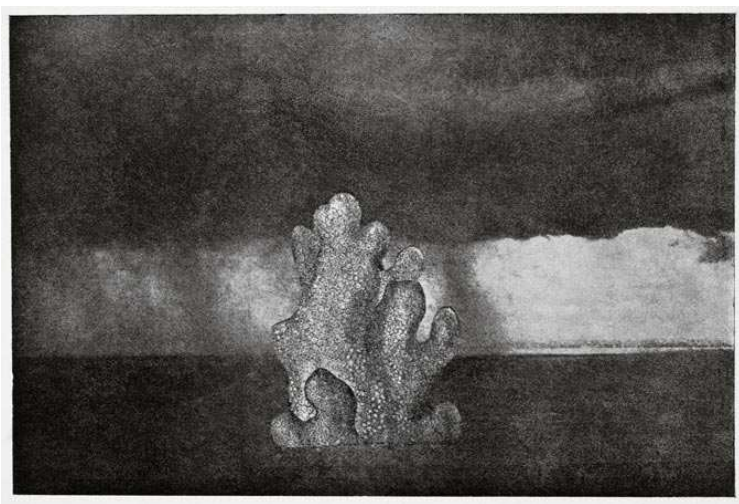


Fig. 10 – LIMA, Jorge de. “e entre o mar e as nuvens foram surgindo as primeiras formas” [1943]. Fotomontagem. *A pintura em pânico. Fotomontagens*. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2010, p. 41.

IV

Um retraçamento... de circularidades?

Il y a autre chose à dire aux générations qui viennent que ce mot fastidieux de « tradition ».

Paul Claudel. *Interview au journal Le Radical*

Como se as reversões do contato entre *das Ding* e o *caput mortuum*, entre a vida e a morte, entre o desejo e o desastre, entre a realidade e a fantasia, entre a construção e a destruição nas múltiplas figuras de linguagem não fossem suficientemente capazes de atordoar o leitor da *Invenção de Orfeu* – do “poema impuro” [20, I, pp. 642; 39] –, Jorge de Lima ainda procurou assinalar certo interesse de que o percurso do livro comportasse uma apreensão diferente da epopéia. Observe-se, a propósito, o que o médico e escritor afirmava na entrevista que concedeu a Marques Gastão para ser publicada na edição do Dia de Reis de 1953 do jornal lisboeta *Diário da Manhã*:

Eu pretendi com este livro, que é um poema só, único, dividido em 10 cantos, fazer a modernização da epopéia. Uma epopéia moderna não teria mais o conteúdo novelesco – não dependeria mais de uma história geográfica, nem dos modelos clássicos da epopéia [...] O herói desta pretendida epopéia é, em verdade, o poeta em frente ao drama apocalíptico que vive o mundo de hoje, com os seus terrores, as suas ameaças de destruição, os seus vícios, as suas desgraças¹⁸⁹.

Resta claro que, ao virem com força intempestiva, essas considerações haveriam de permanecer atuando como alimento para toda sorte de controvérsias na dimensão de legibilidade do texto. Elas disseminam, multiplicam uma série de equívocos – para o bem, para o mal – que,

¹⁸⁹ LIMA, Jorge de. “Entrevista concedida a Marques Gastão para o jornal lisboeta *Diário da Manhã* [edição de 06 de janeiro de 1953]”, in: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 94-95. Algo disso, porém, já havia se delineado quando Jorge de Lima fora entrevistado por Paulo de Castro para o jornal carioca *Tribuna da Imprensa*: “A idéia central [da *Invenção de Orfeu*] é a epopéia do poeta olhado como herói diante das vicissitudes do mundo através do tempo e do espaço [...] O poeta é o seu herói”. LIMA, Jorge de. “Entrevista concedida a Paulo de Castro para o jornal carioca *Tribuna da Imprensa* [edição de 07 de junho de 1952]”, in: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 93.

longe de simplesmente se apagarem ou de serem ultrapassados ou mesmo superados, insistem ora como repetição ora como eventual reversão, reabrindo o debate no mesmo ponto ou, se não, pelo menos na sua adjacência. Isso não seria sintomático? É bem possível que não seja meramente por acaso o fato de que, entre as passagens iniciais das leituras voltadas para os versos da *Invenção de Orfeu*, se encontre um e outro comentário mais ou menos alongado a respeito da querela em torno do gênero. Ao passo que chama a atenção para as repetições, para as reversões que se avolumam – “internamente” – através dos textos, das imagens formulados pelo próprio Jorge de Lima, este percurso tampouco se faz tributário da idéia de apagamento, de ultrapassamento ou de superação. Dessa maneira, as perguntas ressoam como que em uma câmara de ecos para soar uma vez mais na eventual tensão do diferimento que transborda na diferença.

Ora, serão épicos os versos da *Invenção de Orfeu*? Provavelmente não o serão de todo. Não obstante a dissolução do “eu” elocutório¹⁹⁰ e a tonalidade narrativa no primeiro poema do Canto I, o “herói”, o “barão assinalado / sem brasão, sem gume e fama”, além de poder ser nominalmente apresentado na confusão com o poeta, nos termos da entrevista referida há pouco, mais se assemelha ao reverso simétrico da excepcionalidade “encarnada” com a impetuosidade engenhosa dos Enéias, dos barões e sargentos. Ele, no entanto, se mostra frágil e titubeante – se não quase efeminado, poderiam dizer. Aliás, na História e nas estórias, todo barão ou sargento terá sido sempre um varão ecoando os brados do pai fundador como um machão? Ou, para não esquecer aquela conhecida hipótese desdobrada por Sigmund Freud em *Totem em tabu*, como um macacão? A compleição desse herói vem tão frágil e titubeante como frágeis e titubeantes soam suas falas – “Barão ébrio, mas barão, / de manchas condecorado; / entre o mar, o céu e o chão / fala sem ser escutado / a peixes, homens e aves, / bocas e bicos, com chaves, / e ele sem chaves na mão”. Ele cumpre tão somente o seu fado [seu fardo?] – “amar, louvar sua dama, / dia e noite navegar, / que é de aquém e de além-mar / a ilha que busca e amor que ama”. Ora, serão líricos os

¹⁹⁰ Cf. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética – o sistema das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 447: “em razão do caráter objetivo da epopéia, o poeta, como *sujeito*, deve apagar-se ante as suas criações, deve mesmo desaparecer. Só a obra deve ser aparente, não o poeta; mas, todavia, o que se exprime no poema é bem o produto da sua intuição, no qual pôs toda a sua alma e todo o seu espírito. Mas o que fez não deve impor-se com demasiada evidência”.

versos da *Invenção de Orfeu*? Provavelmente não o serão de todo. Pois como reiterar a inequivocidade do sulco retilíneo das *liras* senão com o “eu” elocutório? Ele será resolutivo e sempre consistente na *Invenção de Orfeu*? Talvez valha a pena lembrar que qualquer pontuação em torno das *liras* cantadas ao longo da Modernidade se coloca na beira de redundar com a ressonância, com o eco entre a palavra grego *λίρα* (*lyra*) e a raiz latina *lir-*, justamente aquela que alude ao sulco, à marca retilínea feita na terra por um arado, por uma charrua. Assim, de acordo com os múltiplos e variados arranjos poéticos em que as *liras* se solidarizam com o delirar (lat. *delirium*; *deliratio*; *delirationis*), algo corriqueiro entre os ébrios, tampouco haveria como se eximir de pelo menos algumas considerações a respeito da escapadela desses sulcos, dessas marcas tão retilíneas.

Conforme Fábio de Souza Andrade¹⁹¹, o signo do desencontro já se havia inscrito sobre o percurso da *Invenção de Orfeu* antes mesmo de que o livro viesse a ser publicado – e, neste momento, já não se faz referência unicamente às problemáticas em torno da busca pela Coisa, nem da intimidade do intercâmbio entre os textos e as imagens elaboradas por Jorge de Lima. Trata-se, por exemplo, do fato de que, entre o prefácio e o posfácio da primeira edição do livro, se desdobrem opiniões diametralmente opostas em relação à sua contextura. Ou melhor, na nota preliminar, encontram-se as palavras do crítico português João Gaspar Simões, sócio correspondente da Academia Brasileira de Letras, louvando aquilo que configuraria o ímpeto e o engenho de Jorge de Lima enquanto se arriscava a perguntar, através de uma retórica um tanto quanto heróica, sobre “como reagirá a crítica brasileira se eu disser que a *Invenção de Orfeu* é o primeiro poema da brasilidade?”¹⁹². No

¹⁹¹ ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno. A lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: USP, 1997, p. 120.

¹⁹² SIMÕES, João Gaspar. “Nota preliminar”, in: LIMA, Jorge de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 615. O trecho segue: “Jorge de Lima, que nos seus *Poemas Negros* conquistou o título merecido de poeta nordestino por excelência, na sua *Invenção de Orfeu* candidata-se, com toda a probabilidade de obter o prêmio justamente ambicionado, ao título de poeta brasileiro por condição e resolução. A dedada européia lá está – e essa dedada não a dá o barroquismo, segundo pensadores peninsulares, remota origem da arte moderna. A dedada européia traduz-se nesse sentimento de transitoriedade que Isaacs que tem por inerente à mentalidade contemporânea. Jorge de Lima *sente-se* brasileiro e *vê-se* brasileiro, sente-se viver e observa-se vivendo. O seu poema não é a expressão vulcânica tempestuosa de uma alma tropical brasileira”. Ora, pois, no instante em que se lêem essas considerações entre o maquinismo dos arrazoados

pólo oposto, estão as considerações de Murilo Mendes incluídas no ensaio “A luta com o anjo”, onde se lê: “Esta obra genial não nasceu da planificação da brasilidade; por isso mesmo, na sua força caótica e dispersa, é uma poderosa imagem deste país afro-europeu que carrega uma antiga cultura para enriquecer suas nascentes bárbaras”¹⁹³.

Ainda assim, o desencontro se aprofundaria e, de certa maneira, se explicitaria ao ponto da vertigem nas apreciações formuladas por três poetas-críticos envolvidos até as vísceras no espetáculo das neo-vanguardas dos anos 50 e 60: Mario Faustino e os irmãos Campos – i.e., Haroldo de Campos e Augusto. Enquanto se lançava à escritura de seus próprios poemas, Mário Faustino também se dedicava à reapreciação de outros poetas – fossem eles acolhidos ou não no *paideuma* concretista – na coluna que mantinha no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*: “Poesia-Experiência”. Foi nela então que se publicou, entre 28 de julho e 08 de setembro de 1957, a série intitulada “Revendo Jorge de Lima”. Como era de se imaginar, a abordagem da contextura genérica dos poemas incluídos na *Invenção de Orfeu* tampouco ficaria de fora. Assim, além de reiterar o entendimento de que os versos contemplam certa confluência com o barroco – aspecto que havia sido marcado tanto por João Gaspar Simões quanto por Murilo Mendes¹⁹⁴ –, Mário Faustino ainda agregava as seguintes considerações, com as quais tentava ultrapassar a denúncia tanto da organização quanto do rigor inconsistentes:

A Invenção não é só barroca. É muita coisa mais. É a primeira tentativa que se faz na literatura brasileira de escrever seriamente em grande escala [...] A vasta poesia começa com a Invenção de Orfeu [...] Em primeiro lugar, não acreditamos na unidade que laboriosamente alguns procuram atribuir à Invenção. Não há nesse livro nem a pseudo-unidade [...] Na Invenção existe apenas a ordem da desordem; a unidade interior; o entrelaçamento de temas que se aproximam por semelhança ou dessemelhança [...]

e a fluidez imaginativa, torna-se difícil não recordar que, entre as décadas de 30 e 40, Jorge de Lima se candidatou por quatro vezes a uma vaga na Academia Brasileira de Letras – e por quatro vezes ele foi recusado. Sobre isso, cf. RICARDO, Cassiano. *Invenção de Orfeu e outros pequenos estudos sobre poética*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1974, pp. 31-44.

¹⁹³ MENDES, Murilo. “A luta com o anjo”, in: LIMA, Jorge de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 917.

¹⁹⁴ Cf. IDEM. “Invenção de Orfeu”, in: LIMA, Jorge de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 914: “uma idéia manifestou-se ao meu espírito: a do caráter essencialmente barroco do livro – atribuindo ao termo a elasticidade que lhe é conferida por alguns críticos modernos”.

Em tempo: a *Invenção de Orfeu* como poema épico. Por que cargas d'água? Por que razão mal-usar termos? Não nos basta possuímos um grande poema órfico? Preferimos aproximar a *Invenção* das *Metamorfoses* de Ovídio a aproximá-la, por exemplo, da *Odisséia*. Um poema épico é por definição objetivo. Há o épico dramático. Épico lírico, subjetivo, só mesmo o falso-épico. Reside aí a principal objeção a fazer à *Eneida*. Enéias identifica-se demasiado a Virgílio. A *Invenção* é subjetiva demais. Dirige-se tanto ao passado do próprio Jorge quanto ao presente e ao futuro, quanto à criação da ilha. O herói da invenção é Orfeu, é o Poeta, é Jorge. Onde está, nisso, o épico? Quando se diz épica a *Invenção*, está-se confundindo quantidade com qualidade. Mas os poemas órficos, não-épicos, são igualmente vastos, em qualquer sentido. Eis, assim, nossa posição: a *Invenção de Orfeu* [...] é órfica¹⁹⁵.

Transpondo, pois, a procura unidirecional da medida do *epos* para aquela faceta do mito que favorece ou parece favorecer o Orfeu glorioso, de graça quase cosmogônica, i.e., o Orfeu capaz de encantar, de arrebatar os ouvintes, não se destacaria senão a operatividade relacionada à instância mesma da palavra: “A *Invenção* é uma *natura naturans* [...] Jorge, por seus processos de encantação, de nomeação original, de repetição mágica das palavras, de designação [...], cria a palavra”¹⁹⁶. De fato, em uma das interpretações do mito órfico consagradas pela tradição, o citaredo surge especialmente enquanto educador da humanidade, por ter apontado aos trácios nada mais nada menos que os caminhos para a civilização¹⁹⁷. Porém, as indicações de Mário Faustino a respeito da maneira pela qual se teria formulado essa criação – ou a compreensão do orfismo tão propalado – são bastante mais evasivas. Por exemplo, ao percorrer a enorme quantidade de poemas mencionados no périplo dos sete domingos, há apenas um em que Orfeu aparece – aliás, trata-se do vigésimo terceiro do Canto III. Em relação a ele, contudo, o poeta-leitor se limitava a observar que “é uma das piores coisas que já lemos – ou quase, que não lemos, de quase ilegível”¹⁹⁸. Em outros termos, deixava de sequer conferir um mínimo de relevo à peculiar condição da emergência de Orfeu nos versos. Satisfazia-se, antes,

¹⁹⁵ FAUSTINO, Mário. “Revendo Jorge de Lima”, in: *De Anchieta aos concretos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 243-246.

¹⁹⁶ Ibidem, p. 244.

¹⁹⁷ Cf. BRANDÃO, Junito de Souza. “Orfeu, Eurídice e o orfismo”, in: *Mitologia Grega. Vol. II*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 142.

¹⁹⁸ FAUSTINO, Mário. “Revendo Jorge de Lima”, in: *De Anchieta aos concretos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 267.

o poeta-crítico em pontuar – ainda que sem explicitar – a constituição de “uma outra natureza, de palavras-objetos, de frases-objetos, de estrofes-objetos, de poemas-objetos”¹⁹⁹, em que a palavra escaparia à ordem dos signos, dos rótulos, do utensílio para a comunicação. Ou seja, diante da urgência criativa, mas não menos caótica da *Invenção*, a palavra deveria ser acolhida como “um ser vivo, molécula orgânica que, associada a outras, compõe um cosmos”²⁰⁰.

Não obstante, causa um tanto de curiosidade o fato de que Mário Faustino tenha usado justamente um dos verbos mais caros aos irmãos Campos: “rever”, com o qual, em 1964, eles apresentariam a *Re Visão de Sousândrade*. Entretanto, quando se permanece circundado pelo espectro de Orfeu – para quem o rever não veio senão com um desfecho desastroso –, vale levantar a hipótese de que “revendo” não se confunde sem restos com “re visão”. Ambas as formas nominais abrem espaço para o pensamento de duas maneiras de abordagem, de leitura que, embora possam ser semelhantes na instigação inicial, nem sempre redundam nos mesmíssimos resultados. Diga-se de passagem, isso não se configura apenas com o eventual embate entre a noção de continuidade, de inacabamento que vem com o gerúndio e a substantivação da percepção, da concepção minuciosa, do exame atento. Antes de tudo, são duas maneiras potencialmente distintas – ao menos, na instância dos efeitos – de lidar com o passado cronológico, reabrindo-o no agora da legibilidade. Mais: reabrindo-o como fonte de inspiração estética – e por que não de inquietação ética? A leitura de Mário Faustino carregava uma aposta no estupor do “voltar a ler”; tendendo, portanto, mais para a instigação que para a promulgação das últimas palavras em torno de uma obra, um poeta²⁰¹. Ou seja: “a exegese, as definições, etc., nada disso vai interessar ao nosso trabalho. Estabeleceremos, apenas, de saída, algumas posições, que ocupamos agora, mas que amanhã poderemos abandonar. Estamos sempre dispostos a mudar de idéia”²⁰². Na mesma época, cabe não esquecer que o influxo descrito com manifestos publicados quase que diariamente pelo triunvirato do concretismo – os irmãos Campos e Décio Pignatari – parecia estar mais disposto a revolver ou a avolumar as fileiras da *avant-garde* ameahando a poética sincrônica aventada por Roman Jakobson e a idéia de inventor propugnada por

¹⁹⁹ FAUSTINO, Mário. “Revendo Jorge de Lima”, in: *De Anchieta aos concretos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 244.

²⁰⁰ Ibidem, p. 245.

²⁰¹ Cf. Ibidem, p. 217.

²⁰² Ibidem, p. 243.

Ezra Pound²⁰³. E isso tudo com uma pretensão de inferir, de demarcar “o vetor para o futuro”, conforme sinalizava Haroldo de Campos na última escansão do manifesto “olho por olho a olho nu”²⁰⁴, contemporâneo dos ensaios de Mário Faustino.

²⁰³ Em uma das passagens do *ABC of Reading*, Ezra Pound propugnava que, para qualquer um que esteja em busca de “elementos puros”, seria especialmente inescapável a conclusão de que as pessoas se classificam em inventores, mestres, diluidores, bons escritores sem qualidades salientes, beletristas, ou lançadores de modas. Os inventores, i.e., aqueles que, entre admirações, instigações e louvações, entravam no círculo do *paideuma*, eram definidos como “homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo”. POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 42. Mas a noção de inventividade que aparece nesse fragmento e era assumida tal qual pelo triunvirato concretista – a começar pelo nome da revista que sucedeu *noigandres*, ou seja, *Invenção* – se presta a uma série de equívocos. Não raras vezes, ela comporta ou se coloca lado a lado com a promoção de efeitos nefastos. Ou melhor, entendida enquanto sinônimo da “descoberta”, a “invenção” se confunde com algumas das justificativas para a apropriação das terras e das gentes do Mundo Novo. Um exemplo extremo disso, mas não menos sintomático, pode ser encontrado nas páginas de *O nomos da terra*, de Carl Schmitt, quando se defende que o significado do título jurídico da “descoberta” não repousaria senão no perceber-se em posição histórica mais elevada por parte do “descobridor” em relação àquele que é “descoberto”, já que aos índios faltaria aquela força cognitiva da racionalidade européia-cristã. Cf. SCHMITT, Carl. *Il nomos della terra nel diritto internazionale dello “Jus Publicum Europaeum”*. Milão: Adelphi, 2006, pp. 150-151. Depois dos estudos de Giorgio Agamben em torno do *Homo sacer*, Carl Schmitt costumou ser mais conhecido como *defensor belli*, como defensor da decisão sobre o estado de exceção, muito embora seu nome já tivesse aportado no Brasil em 1936, com a remissão ao binômio amigo-inimigo – central para *Der Begriff des Politischen* [1932] – nas notas do capítulo a respeito do “homem cordial” nas *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda. Alguns aspectos da discussão sobre o invenционismo haroldeano foram retraçados nos dois primeiros capítulos da dissertação de mestrado apresentada por aquele que escreve estas páginas – onde se apostava no descompasso entre a “invenção” defendida nos manifestos e aquela interagente nos textos “poéticos”: CERNELIN, Diego. *Fluxo da Invenção e Emergência da Imaginação nas Galáxias de Haroldo de Campos*, 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

²⁰⁴ CAMPOS, Haroldo de. “olho por olho a olho nu”, in: CAMPOS, Haroldo de *et al. Teoria da poesia concreta*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006, p. 76. Texto publicado originalmente na revista *ad – arquitetura e decoração*, num. 20, São

Todavia, o fato é que, coligindo olho por olho a olho nu a revisão com a *Invenção*, não devem um completo disparate o interesse pela consideração seja da perda irreparável [do ser] do objeto de admiração, seja da irrupção do *caput mortuum* inclusive no vigésimo terceiro poema do Canto III. Observe-se, ademais, que seus versos parecem formular uma espécie de díptico com os do poema seguinte – o vigésimo quarto. Não só porque tanto um quanto outro são compostos por seis estrofes – cada uma com seis versos –, senão especialmente porque imagens do primeiro se desdobram sobre as do segundo, em relação. Vindo ora com contornos metonímicos, ora com retornos metafóricos, elas revolvem o viés mais obscuro do mito órfico. Ou seja:

Quando menos se pensa
a sextina é suspensa.
E o júbilo mais forte
tal qual a taça fruída,
antes que para a morte
vá o réu da curta vida.

Ninguém pediu a vida
ao nune que em nós pensa.
Ai carne dada à morte!
morte jamais suspensa
e taça sempre fruída
última, única e forte.

Orfeu e o estro mais forte
dentro da curta vida
e taça toda fruída,
fronte que já não pensa
canção erma, suspensa,
Orfeu diante da morte.

Vida, paixão e morte,
– taças ao fraco e ao forte,
taças – vida suspensa.
Passa-se a frágil vida,
e a taça que se pensa
eis rápida fruída.

Abandonada, fruída,
esvaziada na morte,
Orfeu já não mais pensa,
calado o canto forte
em cantochão da vida,
cortada ária, suspensa

lira de Orfeu. Suspensa!
Suspensa! Ária fruída,
sextina antes da vida
ser rimada na morte.
Eis tua rima forte:
rima que mais se pensa
[23, III, pp. 723-724; 169-171].

E ainda:

A sextina começa
de novo uma ária espessa,
(sextina da procura!)
Eurídice nas trevas,
ó Eurídice obscura,
Eva entre as outras Evas.

Repousai aves, Evas,
que a busca recomeça
cada vez mais obscura
da visão mais espessa
repousada nas trevas.
Ah! difícil procura!

Incessante procura
entre noturnas Evas,
entre divinas trevas,
Eurídice começa
a trajetória espessa,
a trajetória obscura.

Desceu à pátria obscura
em que não se procura
alguém na sombra espessa
e onde sombras são Evas
e onde ninguém começa,
mas tudo acaba em trevas.

Infernos, Evas, trevas,
lua submersa e obscura.
Aí a ária começa,
e não finda a procura
entre as celestes Evas
e a Eva da terra espessa.

Eurídice, Eva espessa,
musa de doces trevas,
mais que todas as Evas –
musa obscura, Eva obscura;
sextina que procura
acabar, e começa
[24, III, pp. 724-725; 171-172].

Face a face com a tonalidade presente nesses dois poemas, talvez caiba não esquecer que a etimologia mais ou menos popular do nome “Orfeu” [gr. Ὀρφεύς; *Orpheús*] remete tanto ao obscuro [gr. ὀρφνός; *orphnós*] quanto à obscuridade [gr. ὀρφνη; *órphne*]²⁰⁵. Tal qual Virgílio apresentou no Canto IV [453-527] de *As Geórgicas*²⁰⁶, depois de Eurídice ser picada por uma serpente e morrer, Orfeu, filho da musa Calíope e do rei Eagro, desce em direção ao Hades [gr. κατάβασις εἰς Ἅϊδου; *katábasis eis Haída*], com “a taça toda fruída”, a fim de convencer os deuses ctônicos a permitir o resgate da amada, da metade de sua alma. Para isso, exigia-se tão somente que ele cumprisse o pacto de não olhar para trás até que os dois tivessem transposto as portas infernais. No meio do caminho, em um átimo de imprudência demencial, Orfeu esquece o mandato das profundezas – *subita incautum dementia* [...] *immemor heu!*, escrevia Virgílio [488; 491]. Impaciente, tomado pelo desejo da presen-

²⁰⁵ Cf. BRANDÃO, Junito de Souza. “Orfeu, Eurídice e o orfismo”, in: *Mitologia Grega. Vol. II*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 141. Cf. tb. GUTHRIE, William Keith Chambers. *Orpheus and Greek Religion. A study of the orphic movement*. Princeton: Princeton University Press, 1993, p. 44. Note-se que ambos os autores, porém, sinalizam que essa pontuação etimológica – não obstante o maior dos rigores investigativos – permanece atravessada por uma boa dose de equívoco.

²⁰⁶ VIRGILIO MARO, Publio. *Le Georgiche di Virgilio*. Viena: Stamperia della vedova Alberti, 1800. Cf. tb. SANTOS, Elaine Cristina. “Tradução e notas do mito de Orfeu no IV Canto de *As Geórgicas*”, in: *Todas as letras. Revista de língua e literatura*. Vol. 5, num. 1. São Paulo: Mackenzie, 2003, pp. 129-136.

ça da ausente – i.e., pelo *póthos* [gr. πόθος]²⁰⁷ –, Orfeu volta os olhos para Eurídice. A partir daí, o desfecho não seria senão desastroso. “Orfeu diante da morte”, “Eurídice nas trevas”, “musa obscura”... para sempre perdida – *illa quidem Stygia nabat iam frigida cumba* [506]. “Orfeu já não mais pensa / calado o canto forte / em cantochão da vida, / cortada a ária, suspensa // lira de Orfeu. / Suspensa!”. Além do mais, esse verso “Orfeu diante da morte”, na medida em que surge no meio do vigésimo terceiro poema e se espelha ou segue, talvez, no verso que está no meio do vigésimo quarto – i.e., “a trajetória obscura” –, parece indicar tanto a revisão de Orfeu quanto sua própria morte. Pois, ao retornar delirando, consumido pela nostalgia da esposa, o cantor ainda teria atraído o ódio²⁰⁸ ou o amor – ambos desmedidos – das mulheres trácias, que

²⁰⁷ Cf. BRANDÃO, Junito de Souza. “Orfeu, Eurídice e o orfismo”, in: *Mitologia Grega. Vol. II*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 142. Cf. PLATÃO. *Crátilo* [420a]. Buenos Aires: Losada, 2005, p. 168: “‘nostalgia’ (*póthos*) tiene ese nombre porque significa que no lo es de lo presente, sino de lo que está lejos y ausente (*al-lothí pou óntos kai apóntos*), razón por la cual se ha llamado ‘nostalgia’ al deseo que era llamado ‘ansia’ (*hímeros*) cuando estaba presente aquello que se deseaba. A eso mismo, cuando ya no estuvo, se llamó ‘nostalgia’”.

²⁰⁸ Entre as inúmeras versões que procuram justificar esse ódio sem medida, existe uma que é especialmente picante. Se há quem considere que, depois de retornar do Hades com as mãos abandonando, Orfeu teria iniciado os homens da Trácia nos mistérios das profundezas, nos segredos dos deuses ctônicos, também há quem extraia disso o começo do amor, dos prazeres homossexuais. Cf. GUTHRIE, William Keith Chambers. *Orpheus and Greek Religion. A study of the orphic movement*. Princeton: Princeton University Press, 1993, p. 32. Ora, ambas as leituras podem ser percebidas através da versão de Angelo Poliziano para *La Favola di Orfeo*, pendendo um pouco mais para a segunda. Porém, de acordo com as considerações apresentadas por Fabián Ludueña Romandini [in: *Homo oeconomicus*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2006, pp. 199-257] tal erotismo não necessitaria ser interpretado como efetivamente genital. Note-se, portanto, além da reivindicação atravessada por um tanto de misoginia, também a remissão ao Ganimedes e ao Jacinto por quem tanto Zeus quanto Febo, respectivamente, se enamoraram: “Qual sarà mai sì miserabil canto / Che pareggi el dolor del mio gran danno? / O come potro mai lacrimar tanto, / Che sempre pianga il mio mortale affanno? / Starommi mesto e sconcolato in pianto / Per fin che i cieli in vita mi terranno. / E poi che sì crudele è mia fortuna, / Già mai non voglio amar più donna alcuna. // Da qui innanzi io vo còrre i fior novelli, / La primavera del sesso migliore, / Quando son tutti leggiadretti e snelli: / Quest’è più dolce e più soave amore. / Non sia chi mai di donna mi favelli, / Poi ch’è morta colei ch’ebbe il mio core. / Chi vuol commercio aver de’ mie’ sermoni, / Di femminile amor non mi ragioni. // Quanto è misero l’uom

o despedaçaram, espalhando seus restos pelos campos e atirando sua cabeça no rio Hebro – *discerptum latos iuvenem sparsere per agros, / tum quoque marmorea caput a cervice revulsum / gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus* [522-524]. Como se o infortúnio não fosse bastante terrível, esse *caput mortuum* continuaria clamando pela ninfa defunta – *volveret, Eurydicen vox ipsa et frigida lingua, / a misera Eurydicen! Anima fugiente vocabat: / Eurydicen toto referebant flumine ripae* [525-527]²⁰⁹. Ademais, Junito de Souza Brandão, ao interpretar as vicissitudes obscuras de Orfeu, lançou inclusive uma utilíssima abordagem para o seguimento deste percurso – cujos desdobramentos, no entanto, haverão de ser mais bem apresentados apenas no sexto capítulo, i.e., quando se tratará de apreciar a instância dos *media* e a consistência das palavras e das imagens até mesmo através de alguns ensaios que Jorge de Lima publicou no jornal carioca *A amanhã* especialmente na década de 40. Mesmo assim, é provável que valha a pena não recusar a oportunidade de – pelo menos – contar com estas observações em torno do “des-completamento”, da “des-individuação” de Orfeu:

Olhando para trás e, por causa disso, perdendo Eurídice, o citaredo, ao regressar, não mais pôde tanger sua lira e sua voz divina não mais se ouviu. Perdendo Eurídice, o poeta da Trácia perdeu-se também como indivíduo, como músico e como cantor. É que a harmonia se partiu. Atente-se para a etimologia deste vocábulo: em grego ἁρμονία (*harmonía*) significa precisamente “junção das partes”. *Orfeu des-completou-se, des-individuou-se*. A segunda parte do *symbolon* se fora. O encaixe,

che cangia voglia / Per donna o mai per lei s'allegra o dole! / O qual per lei di libertà si spoglia, / O crede a suo' sembianti o sue parole! / Chè sempre è più legger ch'al vento foglia; / E mille volte il dì vuole e disvuole: / Segue chi fugge: a chi vuol s'asconde; / E vanne e vien come alla riva l'onde. // Fanne di questo Giove intera fede, / Che dal dolce amoroso nodo avvinto / Si gode il cielo il suo bel Ganimede; / E Febo in terra si godea Iacinto: / A questo santo amore Ercole cede, / Che vinse il mondo e dal bell'Ila è vinto. / Conforto e' maritati a far divorzio, / E ciascun fugga il femminil consorzio". POLIZIANO, Angelo. “La Favola di Orfeo” [1478/1483], in: *Le Stanze, L'Orfeo e Le Rime*. Turim: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1921, pp.115-116 [grifos meus].

²⁰⁹ Aliás, é possível que não tenha sido meramente por acaso que Jorge de Lima tenha escolhido – para formar parte das epígrafes da *Invenção de Orfeu* – uma passagem da “Onirocritique” que compõe *L'enchanteur pourrisant* [1909], de Guillaume Apollinaire, novela em que Merlim, mesmo depois de morto e enterrado, continua sentindo e falando.

a harmonia agora somente será possível se houver um “retorno perfeito”²¹⁰.

Voltando ao díptico limiano, note-se que ele se lança em um espaço desconhecido na reversificação órfica proposta por Angelo Poliziano, durante o *Quattrocento* florentino, quando a lira de Orfeu se expunha ao desconsolo e, não obstante, continuava produzindo suas notas, tal qual se destacou no fechamento do primeiro capítulo desta leitura: “Dunque piangiamo, o sconsolata lira [...] Forse che diverrà pietosa Morte: / Chè già cantando abbiám mosso una pietra, / La cervia e ’l tigre insieme abbiám accolti / E tirate le selve e’ fiumi svolti”²¹¹. Diferentemente, ou melhor, concentrando-se sobre a embriaguez de Orfeu e a sus-

²¹⁰ BRANDÃO, Junito de Souza. “Orfeu, Eurídice e o orfismo”, in: *Mitologia Grega. Vol. II*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 147 [grifo meu].

²¹¹ POLIZIANO, Angelo. “La Favola di Orfeo” [1478/1483], in: *Le Stanze, L’Orfeo e Le Rime*. Turim: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1921, p. 110. Veja-se, entretanto, que, não obstante esse laivo de esperança impresso nos versos lacrimosos, na fábula arranjada por Angelo Poliziano, as vicissitudes de Orfeu redundam na própria morte pelo despedaçamento do corpo, enquanto a linguagem descomposta – ou melhor, talvez fosse o caso de dizer: arcaica e anárquica – das bacantes redonda violentamente em gritaria e interjeição – ambas assombrosas. As estrofes finais trazem justamente estes aspectos através do coro das bacantes: “**Ecco** quel che l’amor nostro disprezza! / **O o** sorelle! **o o!** diamogli morte. / Tu scaglia il tirso; e tu que ramo speza; / Tu piglia un sasso o fuoco, e getta forte; / Tu corri, e quella pianta là scaveza. / **O o!** facciam che pena il tristo porte. / **O o!** caviámgli el cor del petto fora. / Mora lo scellerato, mora mora! // **O o! o o!** morto è lo scellerato! / **Evoè, Bacco, Bacco!** io ti ringrazio. / Per tutto ’l bosco l’abbiamo stracciato / Tal ch’ogni sterpo è del suo sangue sazio: / L’abbiamo a membro a membro lacerato / In molti pezi con crudele strazio. Or vada e biasmi la teda legittima! / **Evoè, Bacco!** accetta questa vittima // Ognun segua, **Bacco**, te! / **Bacco Bacco, eù oè!** / Chi vuol beber, chi vuol bevère, / Vegna a beber, vegna qui. / Voi imbottate come pevere. / Io vo’ beber ancor mi. / Gli è del vino ancor per ti. / Lassa beber prima a me. // Ognun segua, **Bacco**, te. / Io ho vòto già il mio corno: / Dammi un po’ l’bottazo qua. / Questo monte gira intorno, / E cervello a spasso va. / Ognun corra in qui e in là, / Come vede fare a me; // Ognun segua, **Bacco**, te. / I’ mi moro già di sonno. / Son io ebra, o sì o **no?** / Star più ritti i piè non ponno. / Voi siet’ebrie, ch’io lo **so**. / Ognun facci com’io **fo**: / Ognun succi come me: // Ognun segua, **Bacco**, te. / Ognun gridi **Bacco Bacco**, / E pur cacci del vin giù: / Poi con suoni farem fiacco. / Bevi **tu**, e **tu**, e **tu**. / I’ non posso ballar **più**. / Ognun gridi **eù, oè**; // Ognun segua, **Bacco**, te. / **Bacco, Bacco, eù, oè!**”. Ibidem, pp. 116-117 [grifos meus].

pensão de sua lira – ou sobre a quebra dela, uma vez que, na semiótica do verso, não há tão somente uma cesura, senão o começo de outra estrofe –, o poema limiano que aparece na coluna da esquerda é suficientemente capaz de recordar o contexto daquele outro que abria o périplo da *Invenção* ao retomar a perda, a ausência da musa e a procura infinita – fado ou “sextina que procura / acabar, e começa”, como vem naquele que está na coluna mais à direita. Ao mesmo tempo, nas duas estrofes finais desse outro, através da sobreposição de figuras femininas obscuras, obscurecidas – Evas, musas –, configura-se uma espécie de reversibilidade tétrica da circunvolução tão marcante em “O nome da musa”. Assim, se, antes, aquela que não era chamada de Eva nem recebia nenhum nome de mulher nascida, descia do luar para causar as marés e influir nas coisas oscilantes, depois de tantos anos, com os fluxos e refluxos da *Invenção de Orfeu*, enfim dá-se conta de que, entre infernos, Evas e trevas, a lua está “submersa e obscura”, tal qual como na fotomontagem que realocava o “Espelho falso” magritteano sobre o busto marmóreo, a cabeça de morto. Entretanto, o mais surpreendente é que, apesar de tantos desastres, nessa confluência – “aí” –, “a ária começa”. *Da capo* – diriam também os músicos.

Por que não acolher a possibilidade de que esses recursos respaldem aquilo que já se delineava no final do primeiro capítulo deste estudo, quando se considerava que o faltar em seu lugar atravessa a busca e até mesmo impulsiona a construtividade da *poiesis*, ainda que ela possa ser tensa, despedaçada, eventualmente frustrante? Não surgiria daí uma das leituras possíveis do tropo que recai sobre os *disiecti membra poetae*, sobre os membros despedaçados do poeta, tal qual assinalava Horácio nas *Sátiras* [I, 4, 62]²¹²? Essa fórmula, aliás, costuma fazer eco

²¹² Em latim: His, ego, quae nunc, / olim quae scripsit Lucilius, eripias si / tempora certa modosque, et quod prius ordine verbum est / posterius facias, praeponens ultima primis, / non, ut si solvas “Postquam Discordia traetra / Belli ferratos postir portasque refregit”, / invenias etiam disiecti membra poetae [56-62]. Conforme a tradução de António Luís Seabra: “Se aos versos de Lucílio, e aos que ora escrevo, / transtornares o número e a medida, / puseres no princípio o último termo, / e o primeiro no cabo, certo o mesmo / não acharás, que estoutros invertendo: / ‘Mal que a negra Discórdia, furibunda, / rompeu de Jano as chapeadas portas’ / aqui do lacerado vate os membros / sempre divisarás”. HORÁCIO FLACO, Quinto. *Sátiras*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1948, p. 21. A fórmula horaciana aparece logo na abertura da primeira parte do único livro de poesia publicado em vida por Mário Faustino, ou seja, *O homem e sua hora* [1955]: “Disiecta membra”. Com treze poemas em sua maioria girando em torno da morte, eles carregam, por um lado, um interesse pela constituição de um

à morte, ao assassinio trágico de Orfeu – como tal, servia ao poeta latino para ressaltar as capacidades satíricas insurgentes com a alteração da ordem dos versos. Contudo, de acordo com uma interpretação mais alargada, ela se refere aos vestígios textuais – folhas esparsas, palimpsestos – engendrados no passado que, no tempo de agora, são impossíveis de recompor, de completar sem nenhuma sombra de dúvida. Quem sabe, tenha chegado o momento de perguntar mais uma vez se a “invenção” que denomina a elaboração limiana não se direciona preponderantemente para o haver-se com a cornucópia das coisas outras que se agigantam entre pedaços, restos, *capita mortua*, entre sentidos recebidos de outros e sem-sentidos mal ou bem obliterados por eles. E quando isso por fim emerge, está-se imediatamente circunscrito às vicissitudes de Orfeu, do orfismo? Por acaso não haveria no cerne da complexa textualidade de Jorge de Lima – na prosa, na poesia, na ensaística, nas fotomontagens – uma multiplicação ou sucessão de despedaçamentos que vem *pari passu* com os heróis, os barões, os quaisquer, os sem-nomes? E provável que no próprio desenrolar das inúmeras convulsões delirantes, ébrias da *Invenção* ganhe corpo certa tonalidade positiva inclusive para o recomeço do pensamento tanto da criação quanto da objetualidade da palavra, retorcendo-as no limiar de outras paragens. Por hora, contudo, a questão de Mário Faustino deverá continuar sem resposta: “a *Invenção de Orfeu* como poema épico. Por que cargas d’água?”.

Pois bem, se Mário Faustino assumia os riscos do “voltar a ler” e, com isso, permitia pensar no estupor, na estupidez salutar que ronda constantemente o estudo²¹³, os irmãos Campos – apesar dos imensos serviços prestados à compreensão das estratégias atuantes na conformação dos cânones e dos contra-cânones, ao não esquecimento de certos textos, autores –, no que tange à *Invenção de Orfeu*, preferiram reiterar

fluxo poético-textual de maior fôlego e, por outro, uma triste ironia – uma vez que Mário Faustino morreu em um grande desastre aéreo nos arredores de Lima, Peru, enquanto ia para Nova Iorque, em 1962.

²¹³ Cf. AGAMBEN, Giorgio. “Idea dello studio”, in: *Idea della prosa*. Macerata: Quodlibet, 2002, p. 44: “Chiunque abbia conosciuto le [...] ore di vagabondaggio tra i libri, quando ogni frammento [...] sa che lo studio non soltanto non può propriamente aver fine, ma nemmeno desidera averla. Qui l’etimologia del termine *studium* si fa trasparente [...] Studiare e stupire sono, in questo senso, parenti: chi studia è nella condizione di chi ha ricevuto un urto e rimane stupefatto davanti a ciò che l’ha colpito, senza riuscire a venire a capo e, insieme, impotente a staccarsene. Lo studioso è, cioè, sempre anche uno stupido”.

uma denegação, uma recusa taxativa, naquele que porventura seria visto como um dos capítulos mais violentos – se não vexatórios – do rigor querelante que, vez ou outra, permeava as revisões dos concretos. Desse modo, ao passo que Mário Faustino estava interessado o poema longo²¹⁴ e tomava a *Invenção de Orfeu* como modelo para, em seguida, dizer que Jorge de Lima era “o maior, o mais alto, o mais vasto, o mais importante, o mais original dos poetas brasileiros de todos os tempos”²¹⁵, Augusto e Haroldo de Campos expunham sua discordância a partir de uma peculiar percepção da textura da *Invenção de Orfeu*. O primeiro, ainda nos anos 60, com “Mário Faustino, o último *verse maker*” [1967]²¹⁶ e o segundo, trinta anos depois da elaboração de “Revendo Jorge de Lima”, com “Mário Faustino ou a impaciência órfica” [1987]. Segue, então, um exemplo desse embate, não de todo unilateral²¹⁷, alongado, revivido com os termos circunstanciados – para um juízo? para um exorcismo? – por Haroldo de Campos a partir dos de seu irmão:

Estou com Augusto de Campos quando afirma não poder concordar com a estima que Faustino devotava ao poeta e à sua *Invenção de Orfeu*. Expressando seu ponto de vista com desassombro faustiniano, uma vez que qualquer outra atitude, no caso, como diria o próprio animador de “Poesia-Experiência”, incorreria em “farisaísmo”, Augusto classifica o poema de Jorge de Lima de “falso poema longo”, que peca pela “sua

²¹⁴ FAUSTINO, Mário *apud* CAMPOS, Haroldo de. “Mário Faustino ou a impaciência órfica”, in: *Metalinguagens & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 201: “Pessoalmente, sempre emprestei grande importância à quantidade em arte”; ‘... a mim só interessa o poema longo’”.

²¹⁵ FAUSTINO, Mário. “Revendo Jorge de Lima”, in: *De Anchieta aos concretos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 217.

²¹⁶ CAMPOS, Augusto de. “Mário Faustino, o último *verse maker*”, in: *Poesia, Antipoesia, Antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978, pp. 39-48. Texto originalmente publicado nas edições de 12 e 19 de agosto de 1967 do jornal *O Estado de S. Paulo*.

²¹⁷ Em 1986, um ano antes de Haroldo de Campos apresentar sua apreciação do percurso de Mário Faustino, publicou-se no décimo primeiro número da revista *Código* uma carta escrita por Jorge de Lima com um fran-cês que nada tinha de ingênuo – tal como ingênuo talvez não fosse o “herói” da *Invenção de Orfeu* – e selada em 12 de dezembro de 1952: “Voigandres, eh, vous les Grands A. Campos et Pignatari, H. Campos, mais... et nous les tout petits, nous, les êtres sans seins et sans moyens, nous qui sommes moyens et moyens. Nous, les Grands? Noigandres? Jamais. Salve pour les poèmes inventeurs, découvreurs, si vivements différents de l’eau tiède, aujourd’hui distribués par tant de poètes de notre temps. Jorge de Lima / Rio, 12-12-52”.

inconsistência de organização e pela falta de rigor”, tachando-o de “sucessão mal-ajambrada de poemas subjetivos diluídos numa enxurrada camonianiana, com raras ilhas de poesia realmente nova” [...] O fato é que Mario Faustino precisava “reinventar” a *Invenção de Orfeu*, sabendo muito bem que esta sequer era um poema contemporâneo, moderno, mas antes um poema *em regresso*²¹⁸.

Em regresso... É bem possível que somente a maquinaria interpretativa de um Sigmund Freud estivesse à altura de explicar tamanha virulência na pena de alguém que, em 1984, acabava de publicar, passados mais de vinte anos de árdua labuta, um livro – *Galáxias* – profundamente dependente do uso e abuso dos cortes e montagens, das temporalidades tão reversíveis quanto intempestivas, dos diálogos imaginados com vários dos poetas assinalados na *Invenção de Orfeu*, do furor épico que se deparava – e derrapava – com infindáveis coisas outras, palavras, restos destroçados nos chãos, mares e céus para serem apreendidos ao sabor dos neologismos hibridizantes das epifanias joyceanas²¹⁹.

Para retomar um pouco de fôlego, o caso é que, não se sabe bem se como tentativa – apressada ou não – de dar conta do desencontro, do atordoamento acumulado ao redor da *Invenção de Orfeu*, também se voltará a falar de hibridismo, embora não mais joyceano, nem mesmo epifânico. “Épico-lírico” será a nomeação escolhida para abordar a textura da viagem amorosa e da aparição do “herói” do texto limiano. Ela se repete de maneira exemplar, ainda que sem a certeza desmesurada dos irmãos Campos, ao longo dos estudos propostos por Gilberto Mendonça Teles, Fábio de Souza Andrade e, mais recentemente, por Luciano Marcos Dias Cavalcanti. Entretanto, no andamento dessas três leituras deixa-se entrever algum desconforto em relação à aposta pelo hibridismo entre o épico e o lírico. De fato, o arranjo multifário da *Inven-*

²¹⁸ CAMPOS, Haroldo de. “Mário Faustino ou a impaciência órfica”, in: *Metalinguagens & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004, pp. 206, 208. Texto originalmente publicado nos *Cadernos de Teresina*, Ano I, num. 01, abril de 1987. Na página 207 de *Metalinguagens & outras metas*, o leitor se depara com Haroldo de Campos retomando a avaliação feita por Mário Faustino sobre Jorge de Lima para sustentar que a desmedida do elogio “antes kitschiza o objeto nomeado, do que o promove”. Contudo, é possível que a questão tomasse outros rumos se, por exemplo, se vertesse sobre ela a importância dada pelo poeta-crítico “à quantidade em arte” – aspecto que chegou a ser destacado pelo próprio Haroldo de Campos.

²¹⁹ Para alguns desdobramentos, veja-se excurso « § » na parcela final deste capítulo.

ção de Orfeu, com seus quase dez mil versos dispostos em dez cantos que se estendem desigualmente, se presta ao estranhamento – ou, se não, à pergunta “e agora?”. Mário Faustino, diante disso, tampouco se furtava de observar que o livro mobiliza um inventário de quase todas as formas conhecidas e imagináveis de versos²²⁰. Trata-se, então, de um estranhamento que, vez e outra e outra vez, parece demandar a consideração – tradicional nos manuais literários – segundo a qual não há obra que não participe em maior ou menor grau, nesse ou naquele momento dos gêneros épico, lírico e dramático. Contudo, se a variedade impulsionada pela *Invenção de Orfeu* surge como tônica, também seria interessante sustentar, especialmente no que toca à própria crítica, que ela talvez mais se confunda ao desmaterializar o tanto de atenção a ser despendida à singularidade de cada complexo textual.

No capítulo anterior, destacou-se o modo pelo qual, ao menos no poema de começo da *Invenção de Orfeu*, outros textos e imagens outras emergem, se duplicam, se desdobram e desconstituem – ou melhor, afundam – a contextura excepcional comportada pela épica camonianiana. Isso tudo, é claro, contando com o pesar do fa[r]do amoroso. É possível que, até aí, não haja nenhuma grande novidade. Com outra chave de leitura, Gilberto Mendonça Teles observava que, em relação à *Invenção de Orfeu*, “não se sabe até onde vai o épico ou de onde vem o lírico”²²¹. Por sua vez, Fábio de Souza Andrade considerava que não se está senão face a face com um “gênero híbrido, épico-lírico, mais lírico do que épico, [pois] este poema constrói-se a partir da difícil convivência entre a concentração da lírica e os desdobramentos narrativos requeridos pela épica”²²² – compreensão que, aliás, seria seguida por Luciano Marcos Dias Cavalcanti: “*Invenção de Orfeu* é um texto poético que faz uma clara mistura entre os gêneros épico e lírico”²²³. Através desse recurso à mistura *tout court*, a estratégia crítica até parece fazer entender que a po-

²²⁰ FAUSTINO, Mário. “Revendo Jorge de Lima”, in: *De Anchieta aos concretos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 246.

²²¹ TELES, Gilberto Mendonça. “Jorge de Lima e a geração de 1983”, in: RÉBAUD, Jean-Paul (org.). *90 anos de Jorge de Lima. Anais do II Simpósio de Literatura Alagoano*. Maceió: UFAL, 1988, p. 131.

²²² ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno. A lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: USP, 1997, p. 119.

²²³ CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. *Invenção de Orfeu: a ‘utopia’ poética na lírica de Jorge de Lima*, 2007. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, p. 16.

sitividade das *liras* se sobrepõe àquela do *epos* e, da mesma maneira, que a positividade do *epos* se sobrepõe àquela das *liras*. Assim, um dos maiores impedimentos que se apresenta à pronta concordância com essa abordagem há de permanecer estranho à textura da *Invenção* e diz respeito, antes de tudo, à compreensão de que “lírica” e de que “épica” se fala tão assertivamente. Seria conforme os pressupostos da *Poética* aristotélica – eles mesmos dispostos às mais variadas releituras, revolvendo sua própria historicidade? Seria conforme a pré-compreensão heideggeriana levada adiante por Emil Staiger? Ou ainda, seria conforme o sistema das artes proposto por Georg Wilhelm Friedrich Hegel? O encadeamento de perguntas poderia prosseguir *ad infinitum* e, quem sabe, com a *Invenção de Orfeu* e os demais livros de Jorge de Lima empilhados um sobre o outro no canto da mesa. Tudo isso para esquecer de uma vez por todas a legibilidade do acúmulo da poeira? Quando provavelmente o médico e escritor – ele mesmo ou isso será tão somente invencionice daquele que escreve estas linhas? – tampouco havia se recusado a lê-lo na superfície dos volumes assinalados a partir dos quais cortou alguns pedaços para remontá-los²²⁴ – sem esquecer a poeira

²²⁴ Veja-se BUSATTO, Luiz. *Montagem em Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural Edições, 1978. Trata-se de um ensaio especialmente instigante enquanto se dedica ao retraçamento dos cortes e montagens presentes na *Invenção de Orfeu*. Aliás, logo na apresentação desse percurso investigativo, seu autor assume querer “mostrar uma maneira específica de composição literária”, de sorte que “interessa mais ainda demonstrar o ‘modo como’ está feito e organizado o poema do que aquilo que ‘quer dizer’”. Ibidem, p. IX. Assim, aproveitando o tema da “intertextualidade”, elaborado por Julia Kristeva, não se sublinha apenas um recuso aos volumes bíblicos ou de Dante, Camões, Milton, senão especialmente àqueles de Virgílio, como a *Eneida*, *As bucólicas* – na tradução de Manuel Odorico Mendes. Por outro lado, causa um tanto de estranheza certa ausência de interesse por alguns temas e figuras que, devidamente aproveitados por Jorge de Lima ao longo de seu próprio percurso, se repetem diversificando-se, inclusive na *Invenção de Orfeu*. Muitos desses temas e figuras foram ressaltados com “glosas” – escritas pelo próprio Jorge de Lima – nas margens de alguns versos ou estrofes da *Invenção*. Diga-se de passagem, são as mesmas que, na última edição do livro, organizada por Fábio de Souza Andrade a cargo da editora Cosac Naify, foram transportadas para os anexos. O que dizer, senão que soa duplamente estranho? Persistindo nesse sentido, é possível que se avolume a desmaterialização – se não a desconsideração – de algumas das questões mais prementes, mais instigantes da trajetória limiano; entre elas, esse despedaçamento que aqui se procura apontar e debater, cuja textura se vislumbra inclusive na performatividade, na operatividade

acumulando-se grão a grão. Pois, ela insiste em mostrar certa capacidade para ostentar contornos e retornos iridescentes de um *caput mortuum* bem cotidiano.

Antes de alimentar em demasia qualquer esperança que seja na existência de um entendimento unívoco, resta sempre a questão de saber como e o que fazer, por exemplo, com os arranjos textuais da *Invenção de Orfeu*. Desse modo, ainda que sem desconsiderar certa concordância com a atenção conferida à variabilidade dos temas e formas – melhor dizendo: das fórmulas – no livro de Jorge de Lima, ainda se delineia um problema ulterior. E, nesse momento, ele se dirige para a repetida evitação de abordar a emergência das *liras* e do *epos* através de uma torção pospositiva – outra, i.e., tão diferida quanto diferente. Com isso, nem sempre de forma explícita, é provável que se institua e se reforce enquanto limite da legibilidade da *Invenção de Orfeu* a subsunção de seus fluxos e refluxos a um arranjo de sentido preponderantemente solidário à idéia da apreensão imediata daquilo que se reconheceria, por um lado, enquanto subjetividade e interioridade mais ou menos lírica e, por outro, enquanto objetividade e exterioridade mais ou menos épica. Todavia, talvez valha a pena salientar que foi através do sistema das artes imaginado por Georg Wilhelm Friedrich Hegel que a épica e a lírica se totalizaram e se concentraram com o pertencimento à objetividade e à exterioridade ou à subjetividade e à interioridade. Uma e outra tentando materializar, tornar palpável, apreensível a constituição daquelas instâncias que poderiam relacionadas respectivamente ao “nós” do *epos* e ao “eu” das *liras*. Ou seja, em primeiro lugar:

A epopéia, quando narra alguma coisa, tem por objeto uma ação que, por todas as circunstâncias que a acompanham e as condições nas quais se realiza, apresenta inúmeras ramificações pelas quais contata com o mundo total de uma nação ou de uma época. É portanto o conjunto da concepção do mundo e da vida de uma nação que, apresentado sob a forma objetiva de acontecimentos reais, constitui o conteúdo e determina a forma do épico propriamente dito²²⁵.

E em segundo:

do “menino impossível” com que Jorge de Lima passou para as fileiras do Modernismo em meados da década de 20.

²²⁵ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética – o sistema das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, pp. 442-443.

O conteúdo da poesia lírica não pode ser a reprodução verbal de uma ação objetiva onde todo o mundo, com toda a riqueza das suas manifestações, possa se refletir ou simbolizar. O lirismo restringe-se ao homem individual e, conseqüentemente, às situações e aos objetos particulares. O conteúdo da poesia lírica é, pois, a maneira como a alma com seus juízos subjetivos, alegrias e admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo. Graças a este caráter de particularidade e de individualidade que constitui a base da poesia lírica, o conteúdo pode oferecer uma grande variedade e ligar-se a todos os assuntos da vida social, mas, sob este aspecto, difere essencialmente do conteúdo da poesia épica, *sem confusão possível*²²⁶.

Observe-se que, a despeito do caráter peremptório desses termos, ainda continua havendo a possibilidade de classificar e definir os gêneros sem que, para isso, seja preciso reconduzi-los imediata ou diretamente à objetividade e à exterioridade ou à subjetividade e à interioridade. Trata-se de algo que se vislumbra exemplarmente na elucubração das *liras* e do *epos* proposta por Emil Staiger em *Conceitos fundamentais de poética*, cuja publicação data de 1952, tal qual o “poema impuro” elaborado por Jorge de Lima. Assim, diz-se que, enquanto a poesia lírica “não é objetiva, não tem por isso que ser subjetiva. Se ela não representa o mundo exterior também não representa contudo o interior”²²⁷. Nessa associação das *liras* a uma modalidade de recordação sem nome, sem forma e plena de abandono involuntário à “disposição anímica” [*Stimmung*²²⁸], a compreensão de Emil Staiger se faria tributária da noção de que o canto do “eu” lírico não diz respeito à manifestação do *moi* consciente em sua identidade, mas especialmente à exposição efêmera do *je* em suas identificações – i.e., aquele que, continuando eterna e visceralmente vinculado ao arranjo dos significantes, “se desfaz em cada mo-

²²⁶ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética – o sistema das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, pp. 512-513 [grifo meu].

²²⁷ STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 58.

²²⁸ *Stimmung* é um termo praticamente intraduzível, pois, especialmente entre as línguas neolatinas, inexistente qualquer correlato. Mesmo assim, conforme SPITZER, Leo [*L'armonia del mondo. Storia semantica di un' idea*. Bolonha: Il Mulino, 2009, pp. 07-08], *Stimmung* alude ao acordo, à consonância dos sentimentos que um homem pode experimentar e, então, subjetivar face a face com a observação objetiva de tudo aquilo que o circunda – seja uma paisagem, seja a natureza. Veja-se também AGAMBEN, Giorgio. “Vocazione e voce”, in: *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*. Vicenza: Neri Pozza, 2010, pp. 78-91.

mento da existência”²²⁹. Ademais, Emil Staiger é taxativo ao inferir que “o autor lírico não se ‘descreve’ porque não se ‘compreende’. As palavras ‘descrever’ e ‘compreender’ pressupõem um defrontar-se objetivo”²³⁰. Em linhas gerais, não seria senão essa ausência de confrontação [*Gegenüber*], de distanciamento entre sujeito, alma e mundo exterior, o que faria as vezes de elemento central, determinante das *liras*. Isso de tal modo que, em seus arranjos, elas abririam espaço para a capacidade de sentir algo parecido mais ou menos com a harmonia, com a fusão [*Schmelz*] – essencialmente precária, diga-se de passagem – entre sujeito e objeto, entre passado, presente e futuro; “um-no-outro”:

Qualquer resistência dissipa o *um-no-outro* e cria uma situação de confronto [...] Mesmo o céu, a lua, uma árvore pode subitamente tornar-se objeto bastando para isso que o poeta os observe com maior exatidão [...] Lírico é o que existe de mais fugaz; no momento em que se torna perceptível o definido, o objetivo, finaliza-se a poesia mais fugaz, a canção²³¹.

Por outro lado, a apreensão do elemento central, determinante do *epos* também se perfaz com um movimento de oposição – tal qual já havia acontecido na teorização hegeliana. De acordo com Emil Staiger, o *epos* não seria simétrico apenas na forma, ele o seria inclusive na unidade métrica e, acima de tudo, na inalterabilidade de ânimo que faltaria à lírica: “O acontecimento conserva-se distante, oposto [*Gegenüber*], também pelo fato de ter passado. O autor épico não se afunda no passado, recordando-o como o lírico, e sim rememora-o”²³². Dessa maneira, entende-se que, como o *epos* se volta para uma relação de identidade mais ou menos alheia à noção de fim inscrita na consideração do futuro próximo, ele estabelece e, ao mesmo tempo, manifesta a tradição discursiva capaz de fundamentar e, a partir disso, de cantar a compreensão de um aqui e agora: “A alegria do retorno ao idêntico, o triunfo de que a vida agora não se escoia incessantemente como uma corrente, mas é estática, permanecendo sempre idêntica a si mesma e deixando-se identificar”²³³.

²²⁹ STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 59.

²³⁰ Ibidem, p. 54.

²³¹ Ibidem, pp. 67-68.

²³² Ibidem, p. 79.

²³³ Ibidem, pp. 81-82.

Mas e se por algum acaso essas perseguições velarem, e velarem na equivocação entre vigilância e tentativa – talvez – de ocultamento, paroxismos? *In extremis*, a variabilidade dos eventuais significados adscritos a um gênero ou outro não oblitera nem exclui a permanência daquela que Jacques Derrida denominou “lei do gênero”²³⁴, em 1979. Talvez, antes, ela se robusteça, já que, atravessando cada movimento tendente à redefinição, faz escutar um limite – o qual, no passo seguinte, avança com lentidão ou nem tanto de espaço a espaço. Por exemplo, apesar das enunciações favoráveis à relação da épica ora com o objetivo e o exterior, ora com a memorização das tradições, e da lírica ora com o subjetivo e o interior, ora com a recordação fusional, suas performatividades impossibilitam lógica e insistentemente que elas se misturem – sob pena de que então se depare, em choque, para horror e assombro do crítico, com “impureza”, “decomposição”, “anomalia”, “deformação”, “monstruosidade”, às vezes, “proliferação generosa”²³⁵. Ou melhor, segundo Jacques Derrida, enquanto se dá atenção a um gênero, ele é o que é ou, se não, deve ser o que está destinado a ser em seu *telos* específico²³⁶. Ora, isso inclusive permitiria a conjectura de que, caso um gênero contivesse os atributos de outros dois, no fundo, ele apenas poderia ser um terceiro... diverso dos anteriores: *sui generis*. Pois bem, se Gérard Genette observava que a história da teoria dos gêneros, na literatura, está marcada por esquemas fascinantes que informam e deformam realidades freqüentemente heteróclitas – tudo isso contando com o interesse por descobrir um “sistema” natural em que não se desdobraria senão a construção de simetrias artificiais cujas aberturas se demonstram forçosas e, por fim, ilusórias²³⁷ –, com a leitura aventada por Jacques Derrida, o gênero passa a vir como conceito por essência classificatório e genealógico-taxonômico. Dessa maneira, destaca-se que a sua afirmação ressoa nada mais nada menos que a parentela significativa do *genos* como nascimento e, nesse sentido, enquanto poder de gerar ou engendrar relacionado às idéias de raça, pertencimento familiar, de genealogia classificatória ou de classe, de classe social ou de idade... as “gerações”. Daí que Jacques Derrida possa sustentar a tese de acordo com a qual, na faceta reversiva da positividade – mas por que não da... impositividade? – desse gênero ou daquele, viceja um projeto de clãs-

²³⁴ DERRIDA, Jacques. “La loi du genre”, in: *Parages*. Paris: Galilée, 1986, pp. 249-287.

²³⁵ Ibidem, p. 254.

²³⁶ Ibidem, p. 253.

²³⁷ Ibidem, p. 257.

sificação cuja passagem ao ato necessita apreender certo conjunto de características identificáveis e codificáveis, para, em seguida, decidir pela inclusão de determinada coisa ou acontecimento nessa categoria ou naquela. Portanto, na iteração dos gêneros, não se deixa de – tentar – seguir os vestígios distintivos passíveis de serem sempre *aprioristicamente* remarcáveis²³⁸.

Mas quando se entra em contato com a *Invenção de Orfeu*, quais efeitos adviriam desse influxo classificatório e, ao mesmo tempo, genealógico-taxonômico? Não seria esse um bom momento para ressaltar uma dimensão de corte e, com isso, aventar a possibilidade da existência de algo cujo transbordamento não finda nem com a subsunção dos versos e estrofes a essa forma ou àquela nem com mistura *tout court* dos gêneros? Aliás, determinar a contextura da *Invenção de Orfeu* enquanto “órfica”, “regressiva” ou “épico-lírica” mais parece acentuar apenas a segunda parte do mote em favor da “modernização da epopéia” – como se a problemática estivesse concentrada na [...] *da epopéia... da epopéia... da epopéia...* Mas o quê *da epopéia*? A “modernização”? E, com ela, já não mais a dependência da história geográfica nem dos modelos clássicos – o que, no entanto, não necessariamente significa o seu total abandono. Tratar-se-ia também da exumação e da possível redesignação dos terrores, das ameaças de destruição, dos vícios, das desgraças com os quais o poeta se defronta e debate. [A atenção destacada por Jorge de Lima a essa pletora de reflexos e reflexões talvez possa recordar, antes de qualquer elucubração restrita aos gêneros literários, a máxima brechtiana retomada por Walter Benjamin de acordo com a qual cabe não começar – ou, quem sabe, voltar a partir – dos bons e velhos tempos, senão destes – miseráveis²³⁹.] Justamente por isso, sem que se assevere ou denegue de uma vez por todas a legitimidade da conformação do *epos* aos elementos órficos, regressivos ou líricos, ainda vale a pena sustentar a pergunta se essa aposta na apreensão de um *id est* estável, em última análise, não se faz solidária do solapamento, pelo menos em certa medida, daquilo que há de mais singular na textualidade. E isso para que, no fim, ele seja deixado no fundo oco da prateleira da biblioteca... no fundo sem eco do esquecimento?

²³⁸ DERRIDA, Jacques. “La loi du genre”, in: *Parages*. Paris: Galilée, 1986, pp. 262-263.

²³⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. “Conversaciones con Bertold Brecht”, in: *Iluminaciones 3. Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1987, p. 152.

«§»

Les écrits emportent au vent les traits en blanc d'une cavalerie folle. Et, s'ils n'étaient feuilles volantes, il n'y aurait pas de lettres volées.

Jacques Lacan. Le Séminaire sur 'La lettre volée'

Digressivamente – apenas como instigação. O projeto das *Galáxias* começou a se delinear no início dos anos 60, trazendo o interesse potencialmente heróico de apresentar, por um lado, uma “viagemlivro” ou ainda um “livroviagem” e, por outro, de apreender – segundo o mote mallarmeano *tout au monde existe pour aboutir à un livre...* – “as coisas como se passam nos olhos e no ouvido. / na mente. presenças em presença: presentes. presente”²⁴⁰. Contudo, no fragmento de *Galáxias* escrito entre 02 e 17 de julho de 1968 parece-se evocar um ponto de virada nesse interesse inicial – nele, além do mais, o falar sem ser escutado e sem chaves na mão, tal qual se apresentava no primeiro poema da *Invenção de Orfeu*, tal-vez tenha encontrado, como que por acaso e com as devidas diferenças, algum eco:

principiava a encadear-se um epos mas onde onde onde sinto-me tão absconso / como aquela sombra tão remoto como aquele ignoto encapelar-se de onda / quantas máscaras até chegar ao papel quantas personae até chegar à / nudez una do papel para a luta nua do branco frente ao branco / o branco é uma linguagem que se estrutura como a linguagem seus signos / acenam com senhas e desígnios são sinais estes signos que se desenham / num fluxo contínuo e de cada pausa serpeia um viés de possíveis em / cada nesga murmura um pleno de prováveis o silabário ilegível formiga / como um quase de onde o livro arrulha a primeira plúmula do livro viável / que por um triz farfalha e despluma e se cala insinua a certeza de um / signo isca ex-libris para o nada que faísca dessa língua tácita²⁴¹

Onde? Onde? Onde estaria, enfim, aquele *epos* que apenas principiava para tão logo acabar em sombra? Enquanto Jorge de Lima, na *Invenção de Orfeu* ou em outros poemas, seguia com a procura pela Coisa através

²⁴⁰ CAMPOS, Haroldo de. “dois dedos de prosa sobre uma nova prosa”, in: *Invenção*. Ano 3, num. 4. São Paulo: Obelisco, dez. 1964, p. 112.

²⁴¹ IDEM. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2004, fragmento 35.

do encadeamento dos nomes – de musas, damas –, sem obliterar o deslizamento repetido aqui *ad nauseam* de “o nome” em “nenhum nome”, Haroldo de Campos não se desfez totalmente do interesse por tangenciar o “grau zero” do... nome – já que ele poderia ser tomado como objeto tanto de adoração quanto de construtividade²⁴². Isso se depreenderia, aliás, antes mesmo de que a vanguarda concretista, com suas ortodoxas quadrículas, ganhasse corpo em meados dos anos 50, no momento da ruptura com a “Geração de 45”. Desse modo, não é absolutamente inoportuna a passagem – ainda que rápida ou ilustrativa – pelos versos do poema “Ciropédia ou a educação do príncipe”, que mostra certo barroquismo verbal escandido com o apelo – “rigor!” – do “Meisterludi” em “Agedor” – quem sabe... *âge d’or*:

A Educação do Príncipe em Agedor começa por um cálculo ao coração.
[Jogam-se
os dados, puericultura do acaso e se procura aquela vértebra cervical de
[formato
de estrela ou as filacteras enroladas no antebraço direito: sinal certo do
[amor.

[...]

O Preceptor – Meisterludi – dá o tema: rigor! As matemáticas: cáries de
[uma série
gelada. Linguamortas: oblivion sagrando a raiz dos árias: ars.
[Linguavivas: amor.

[...]

²⁴² Quando se debruçava sobre a questão da linguagem, da língua – ou seja, *die Sprache* – presente no ensaio benjaminiano sobre a tradutibilidade, Haroldo de Campos se valia, por exemplo, da noção de “língua pura”, de “linguagem pura”. Essa, porém, é apenas uma das traduções possíveis para *reine Sprache*, pois, conforme a tradução proposta por Susana Kampff Lages, a inversão dos termos permanece no horizonte dos possíveis – i.e., como “pura língua”, “pura linguagem”... o que, por sua vez, é suficiente para alterar a amplitude das significações. Veja-se sobre isso: CAMPOS, Haroldo de. “O que é mais importante: a escrita ou o escrito? Teoria da linguagem em Walter Benjamin”, in: *Revista USP*. Num. 15. São Paulo: USP, set./out./nov. 1992, pp. 77-89; BENJAMIN, Walter. “A tarefa-renúncia do tradutor”. Tradução de Susana Kampff Lages. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia (org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale e UFMG, 2008, pp. 66-81.

O príncipe recebe os seus brasões de Estado: Blau
A golpes de sinopla impera – As armas!
(Beber desta água é uma sede infinita).

A Educação do Príncipe – lição de coisas luminosas, obreiros para as
[Obras do Acaso

[...]

– O idiomaterno. Defesa e ilustração do. Escafandrista às raízes. Nox
[animae.

Desperado. Enamor: o verbo. Esta loucura: furor verbi. Wortlieb
[Motamour

Loveword – o idiomaterno. O há muito tempo, o desde sempre, o nunca
[mais? Flor.

Última. Mirabilis Miranda: caíram as estátuas. De metal²⁴³.

Por outro lado, na medida em que se afiguram os delírios do enamorado do verbo, do escafandrista das raízes do idiomaterno, parece difícil não recordar o esforço em favor do merecido reconhecimento da teoria-práxis “transcriativa” com que Haroldo de Campos transpunha para o vernáculo – se é que esse termo cabe, de fato – textos das mais diversas proveniências, tal qual, por exemplo, o *Genesis* hebraico. Aliás, talvez não seja por um mero acaso o fato de que o nome de deus, i.e., o tetragrama impronunciável – יהוה, YHVH – viesse traduzido como “Ele-O Nome” – ou melhor: “Esta última forma apelativa, que fiz prece-der do pronome ‘Ele’ (‘Ele-O Nome’), pareceu-me a mais expressiva para efeito de tradução, por anunciar o nome divino sem enunciá-lo sob uma pronúncia discutível, preservando-lhe, assim, a indizibilidade”²⁴⁴. Essa não seria uma maneira de assinalar o assombro e a inquietude que também perpassavam aquelas circunvoluções de “O nome da musa”? É possível que uma pergunta como essa nem tenha tido lugar na cucúrbita albina de Haroldo de Campos quando ele, de certa forma, arrefecia seus furores vanguardistas no tapetão dos “credores mefistofamélicos”²⁴⁵ com metade dos cem fragmentos que havia projetado para *Galáxias*. Apenas na condição de hipótese: isso não poderia confinar com a consideração de que a crença na divindade nem sempre se aparta com-

²⁴³ CAMPOS, Haroldo de. “Círopédia ou a educação do príncipe”, in: *Xadrez de estrelas*. São Paulo: Perspectiva, 1976, pp. 47; 50.

²⁴⁴ IDEM. *Bere’shit. A cena da origem*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 34.

²⁴⁵ IDEM. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2004, fragmento 50.

pletamente da atenção – se não, ainda do dispêndio corporal – conferido ao nome porventura “divinizado”? Não seria esse um modo de abordar a trajetória descrita no desdobramento que vai da defesa arraigada da quadrícula verbivocovisual – cujos ângulos desejosos por previsibilidade se assemelham ao xadrez de estrelas que Sérgio Buarque de Holanda tanto louvava no quarto capítulo das *Raízes do Brasil* – até a promoção do babelório apresentado nos fragmentos das *Galáxias*? Porém, conforme se dizia anteriormente, isso é *apenas* uma instigação.

V

Um monstro entre épica 100 epos e lírica 100 liras

La poésie produit donc à la fois un effet de sens, mais aussi bien un effet de trou.

Jacques-Allain Miller. *Le tout dernier Lacan*

L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederne più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.

Italo Calvino. *Le città invisibili*

Não consigo pensar nas profundezas oceânicas sem estremecer ao imaginar as coisas inomináveis que neste exato momento podem estar deslizando e arrastando-se pelo fundo viscoso, rendendo homenagens a antigos ídolos de pedra e esculpindo sua execranda imagem em obeliscos submarinos de granito úmido. Sonho com o dia em que possam erguer-se acima das ondas para arrastar ao fundo, em suas garras fétidas, os resquícios dessa humanidade pífia e devastada pela guerra – com o dia em que a terra há de afundar, e o fundo escuro do oceano erguer-se em meio ao pandemônio universal.

Howard Phillips Lovecraft. *Dagon*

Ainda há outra coisa – ou se assim se preferir, outra cena – em jogo na convulsão dos fluxos e refluxos da *Invenção de Orfeu*. Ela remete ao modo pelo qual as *liras* e o *epos* engendradas por outros surgem com furos e fissuras passíveis de reuso e ressignificação, de tal sorte que caberia apostar na possibilidade de que o poema impuro de Jorge de Lima se exponha especialmente como capacitor de um deslocamento ético, de uma contorção dos sentidos, de um passo que resta aquém e além da estética, convocando para a superfície da página o impossível e o contingencial que assola e afunda a História, a tradição – através de camadas de estória, de fantasia que lhes dão estofamento suficiente para um passo outro. Existe uma questão pairando em torno disso: como sustentar o juízo de que as sucessões de fissuras, de ausências e de aberturas reiteram a essencialidade [im]positiva do *epos* e das *liras* – como se não lhes sobreviessem alterações viscerais? Tal qual se perceberá em segui-

da, esses aspectos talvez não sejam nem simples nem meramente casuais no périplo da *Invenção de Orfeu*, uma vez que eles apresentam indicações suficientes para uma abordagem do despedaçamento das formas e dos sentidos incutidos nelas²⁴⁶.

E depois das infensas geografias
e do vento indo e vindo nos rosais
e das pedras dormidas e das ramas
e das aves nos ninhos intencionais
e dos sumos maduros e das chuvas
e das coisas contidas nessas coisas
refletidas nas faces dos espelhos
sete vezes por sete renegados,
reinventamos o mar com seus colombos,
e columbas revoando sobre as ondas,
e as ondas envolvendo o peixe, e o peixe
(ó misterioso ser assinalado),
com linguagem dos livros ignorada;
reinventamos o mar para essa ilha
que possui “cabos-não” a ser dobrados
e terras e brasis com boa aguada
para as naves que vão para o oriente.

E demos esse mar às travessias
e aos mapas-mundi sempre inacabados;
e criamos o convés e o marinheiros
e em torno ao marinheiro a lenda esquiva
que ele quer povoar com seus selvagens.

Empreendemos com a ajuda dos acasos
as travessias nunca projetadas,
sem roteiros, sem mapas e astrolábios
e sem carta a El-Rei contando a viagem.

²⁴⁶ A leitura promovida por Eduardo Sterzi ainda conta com o mérito de apontar para a existência de uma sorte de preocupação ou interesse metatextual no próprio arranjo dos fluxos e refluxos da *Invenção de Orfeu*. STERZI, Eduardo. “Invenção de Orfeu: uma epopéia moderna?”, in: *Organon*. Vol. 15, num. 30/31. Porto Alegre: UFRGS, 2001, p. 289-290: “Jorge de Lima, que se propôs escrever uma ‘epopéia moderna’, compreendeu que seu poema fugia da tradição estabelecida por Homero e descrita por Aristóteles. Por isso, integrou ao texto uma reflexão metalingüística sobre a ‘unidade’ precária que buscava, uma unidade que obviamente não seria a da poesia épica clássica, pois deveria considerar [...] a fragmentação característica da vida moderna”.

Bastam velas e dados de jogar
e o salitre nas vigas e o agiológio,
e a fé ardendo em claro, nas bandeiras.
O mais: A meia quilha entre os naufrágios
que tão bastantes varram os pavores.
O mais: Esse farol com o feixe largo
que tão unido varre a embarcação.
Eis o mar: era morto e renasceu.
Eis o mar: era pródigo e o encontrei.
Sua voz? Ó que voz convalescida!
Que lamúrias tão fortes nessas gáveas!
Que coqueiros gemendo em suas palmas!
Que chegar de luars e de redes!

Contemos uma história. Mas que história?
A história mal-dormida de uma viagem [3, I, pp. 629-630; 20-21].

Nesse terceiro poema do Canto I da *Invenção de Orfeu*, o recurso ao polissíndeto e à elipse talvez não deixe de reiterar o arranjo de “O nome da musa”. Em ambos os textos ganha consistência a promoção de certa circularidade rítmica em cujo centro não fervilha senão o vínculo tenso entre as formas e as forças, os modos de aparição e de significação. Entretanto, se, antes, a confluência das conjunções “não” e “nem” com o desgaste do significante “nome” dava margem às fissuras na espera pela Bem-Amada; agora, a repetição da conjunção “e” na companhia do advérbio de tempo “depois”, implícito no mais das vezes, faz com que cada verso se justaponha ao anterior e, assim, revolva vulcanicamente estratos de tempos e espaços²⁴⁷ que reemergem através de cama-

²⁴⁷ Assim, na medida em que a enumeração vai tomando a superfície da página, as estrofes devem táteis aos olhos e ouvidos – quase “háptico-ópticas”, para usar os termos retomados por Gilles Deleuze em eco àqueles de Aloïs Riegl. Cf. DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, p. 172: “O háptico, do verbo grego *aptô* (“tocar”), não designa uma relação extrínseca da visão ao tato, mas uma possibilidade do olhar, um tipo de visão distinto do ótico: a arte egípcia é tateada pelo olhar, concebida para ser vista de perto e, como diz Maldiney, ‘na zona espacial dos próximos, o olhar procedendo como tato sente no mesmo lugar a presença da forma e do fundo’”. Aqui talvez ainda haja outro ponto de contato entre a operação, o procedimento envolvido tanto na *Invenção de Orfeu* quanto nas fotomontagens. Nos termos de Mário de Andrade [“Fantasias de um poeta” (1939), in: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico. Fotomontagens*. Curadoria de Simone Rodrigues. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2010, pp. 19], a produção da fotomontagem “consiste

das de textos sobre textos *rearticuláveis*. Eles se confundem e se mesclam com o feitiço desigual das estrofes – umas maiores, outras menores; sem esquecer a tonalidade “elucidativa”, por assim dizer, do dístico final. Mas isso não acontece sem o recurso de certa gestualidade que, enquanto denota uma aposta no diferimento, por um lado, capacita uma diferença dos sentidos e, por outro, aventa uma torção pospositiva das imagens – da fantasia. Ora, pode-se até mesmo ponderar que a operação, o procedimento atuante no reverso das enumerações contidas no poema reforça uma compreensão de que o interesse, aí, não se restringe ao ato nem da recordação nem da memorização em si, senão naquilo que se reformula a partir disso²⁴⁸. Em outros termos, o poema de Jorge de Lima se coloca face a face com o avesso simétrico tanto do retorno ao idêntico quanto da permanência estática que garantia o *epos* tal qual apreendido por Emil Staiger. No lugar disso, instaura-se uma reinvenção – em que as voltas e reviravoltas do passado apontam para um percurso que ou não foi trilhado ou foi simplesmente obliterado. Nesse sentido, o passado não simplesmente passa para sucumbir ou se aniquilar nas catacumbas do esquecimento. Ele, na medida em que se mostra aberto tal qual uma ferida – um furo, uma fissura –, “não cessa de assombrar o presente e o habita como virtualidade”²⁴⁹. Ou seja: “*reinventamos* o mar com seus colomboes [...] o mar para essa ilha / que possui ‘cabos-não’ a ser dobrados”; “*demos* esse mar às travessias / e aos mapas-múndi sempre inacabados”; “*criamos* o convés e o marinheiro / e em torno ao marinheiro a lenda esquiva / que ele quer povoar com seus selvagens”.

Um dos elementos mais especiais inscritos no presente dos verbos do poema alude ao esvaziamento – ou melhor, ao desinvestimento imaginativo – do *epos* suscitado pelas narrativas das navegações do século XVI. Veja-se que, não bastando embriagar os barões – os varões – para condecorá-los de manchas, inclusive o caráter aurático que pairava em torno de Cristóvão Colombo passa a deslizar ao sabor de sua trans-

apenas na gente se munir de um bom número de revistas e livros com fotografias, recortar as figuras e reorganizá-las numa composição nova que a gente fotografa ou manda fotografar”. Isso leva a pensar que, embora a fotomontagem se mostre plana – tão plana quanto a superfície da página –, ela traz consigo um histórico, por assim dizer, de camadas sobrepostas, de estratos heteroclitamente arranjados.

²⁴⁸ Cf. LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 1 – os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 23.

²⁴⁹ FUKS, Betty Bernardo. *O homem Moisés e a religião monoteísta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014, p. 65.

formação em substantivo comum, genérico: “colombos”. Ou seriam eles, no fundo, criaturas fissuradas com a “lenda esquiva” do objeto de desejo, da terra prometida? Nenhum deles – nem o objeto, nem a terra – são encontrados tais quais eram esperados. Afinal, não haveria aí a im-pronta dos “cabos-não” a ser dobrados”? A historieta – com suas sucessivas camadas de estória e/ou escória – já não soa totalmente estranha nem tampouco estrangeira. Pois “Cabo-Não”, “Cabo do Não”, “Cabo Nun”, “Cabo Noun”, “Cabo Nant”, “Cabo Chaunar” são alguns dos nomes com que se designou nada mais nada menos que o *non plus ultra* das viagens marítimas²⁵⁰. Desse modo, solidariamente à diminuição da maiúscula do “Cabo-Não” como “cabos-não”, os sentidos do verbo “dobrar” se reabrem no ponto em que ele não indica só “dominar”, “capitular”, “subjugar”, senão ainda “duplicar”, “aumentar”, “intensificar”, de tal sorte que cada passo abre espaço para a contingencialidade do [des]encontro que pode desvelar o sucesso e/ou o obstáculo no intercurso do círculo vicioso com o círculo virtuoso. Há algo de hiperbólico nisso. Se, por um lado, cabe pontuar que a fulguração excepcional incutida nos nomes próprios se altera sem qualquer possibilidade de retorno idêntico ao *status quo ante* – i.e., “Colombo” se rebaixa em “colombos”. “Cabo-Não” se dissemina em “cabos-não” –, por outro, parece não haver como não assinalar que, em nenhum desses casos, a designação anterior se perde ou se dilui de todo. Antes mesmo que isso pudesse acontecer, joga-se com ela – que pervive com certa tonalidade menor, baixa, estereotípica, como clichê ora cômico, ora apavorante. Ou seja, como coisa [*die Sache*] reproduzível, plástica. No interstício das camadas de textos sobre textos, no entremeio dos estratos de palavras depois de palavras, viceja uma espécie de vazio – ele atravessa a carne viva com a fissura, o furo e a abertura. E depois? E depois? E depois? Acúmulos e sucessões que proliferam em equívocos; também heranças e tradições que angustiam em seus múltiplos reflexos: “lenda esquiva”, “lamúrias tão fortes nessas gáveas” oscilando ou ainda debatendo-se entre a esperança hagiológica do porvir e a incerteza demasiadamente terrena do por vir. Nesse sentido, a contextura da *Invenção* parece se amealhar e entretecer com as “travessias nunca projetadas”. Ela conta “com a ajuda dos acasos” e reabre o jogo com eles – com os dados. Pois

²⁵⁰ Localizado na costa marroquina e conhecido ao menos desde o século XIII pelos navegadores genoveses Vandino e Ugolino Vivaldi, ele seria ultrapassado – dobrado – duzentos anos depois, quando Gil Eanes, financiado pela fortuna do Infante Dom Henrique de Avis, ancorou no Cabo Bojador – i.e., no Cabo do Medo.

a tentativa de querer dominá-los, subjuguá-los, capitulá-los não é senão uma maneira de eventualmente acelerar o desastre, pois “rien n’aura eu lieu que le lieu”, “peut-être”, como apresentava o “Senhor Stéphane Mallarmé, professor do liceu Condorcet”, segundo o vocativo usado por Paul Claudel²⁵¹. E depois... E depois... E depois... “Contemos uma história. Mas que história? / A história mal-dormida de uma viagem” – pródiga em expor seus deslocamentos e condensações. Trata-se, assim, do sonho ou pesadelo que vem em instantes alongados, desdobrados em boa hora “sem roteiros, sem mapas e astrolábios”, “sem carta a El-Rei”, sem esquecer a “linguagem dos livros ignorada” nem o “puro gozo do significante”²⁵², duas instâncias fugidias que se agitam entre os “cabos-não” e “O mais” – como ocorre nesta única, alongada, polissindética e deíctica estrofe de quase cem versos:

Pra unidade deste poema,
ele vai durante a febre,
ele se mescla e amealha,
e por vezes se devassa.
Não lhe peças nenhum lema
que sua mágoa é engolida,
e a vida vai desconexa,
completando o que é teoria,

²⁵¹ Cf. CLAUDEL, Paul. “Ma conversion. Contacts et circonstances”, in: *Œuvres en prose*. Paris: Gallimard, 1965, p. 1009. Pois bem, “rien n’aura eu lieu que le lieu” e “peut-être” são as fórmulas convocadas a partir do belíssimo e estilizado poema “Um lance de dados”, de Stéphane Mallarmé. Conforme a tradução de Haroldo de Campos: “nada terá tido lugar senão o lugar” e “talvez”. Cf. CAMPOS, Haroldo de et alii. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002, s/p. Sobre a relação – tensa – de Paul Claudel com a textualidade do poeta francês, veja-se: REGNAULT, François. “Claudel: o amor do poeta”, in: AUBERT, Jacques et alii. *Lacan o escrito, a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, pp. 105-160. Para começar a entretecer uma leitura do poema “Un coup de dés”, além do estudo de Haroldo de Campos incluído em sua tradução, também vale considerar os argumentos apresentados por Quentin Meillassoux – eles se dispõem entre invenção, invencionice e atenção à necessidade da contingência: MEILLASSOUX, Quentin. *Le Nombre et la sirène*. Paris: Fayard, 2011.

²⁵² Cf. STERZI, Eduardo. “Invenção de Orfeu: uma epopéia moderna?”, in: *Organon*. Vol. 15, num. 30/31. Porto Alegre: UFRGS, 2001, p. 290. Nas derivas e afundamentos do arranjo poético, o curso semântico beira certa “adesão ao que se poderia denominar, muito precariamente, *puro gozo do significante*. Nestes momentos, o sentido do texto nasce não de uma intenção prévia totalmente consciente, mas da combinação insólita dos vocábulos”.

andaime, saibro, argamassa,
façanha heróica, impudências,
covardias, sim, que as tive,
tive-as, terei, terei tido,
palavras quase poluídas,
e uns sobroços e uns regressos,
e coisas como lembranças
ou como aléns e aquéns,
e pai que me sucedeu
nas guerras que me queimaram,
os sonhos entre as insônias,
infâncias em pleno escuro,
viagens de cima a baixo
unindo as coisas, reunindo
aliás metamorfoseando-as,
seus sovacos, suas testas,
seus horizontes, seus suores,
mas eis purezas senhores.
Esquecidas, eis as tardes,
eis os infantes dormindo,
eis as águas se remindo,
eis esse poema entrosado,
e eis os esterco do mundo:
esse guia, aquele guia,
porém vejamos o diário,
esse retrato com lenço,
esse vosso pai sentado,
esse tenro Adamastor,
esses avós de poltrona
e essa história heróica e sempre.
Que capítulo sumiu?
Que se contava ainda ontem?
Que ilha no mundo nasceu?
Que esfinge se esfarelou?
Que pintura foi atual?
Que formalismo, que abstrato
anseiam por transmitir-se.
Preâmbulos sempre constantes,
depois choro no mirante,
e a privação dos sentidos,
e esse tatear de pesquisas,
e essa tortura espacial,
e essa unidade na dor,
e essa roca no silêncio,
e essa unidade sem fim.

Ó dilatada criatura,
ó sonda perenemente,
porém falo do meu ser
todo poros, todo antenas,
informe poema bifronte,
espesso, áspero, conjunto,
negando a vida linear,
herói de mãos amarradas
a galeras afundadas,
vate de ouvidos atados
aos caramujos e aos cais,
às luas semigastadas,
mãos raíadas de mil dedos,
ó sentidos simultâneos,
boca rasgada nos aços,
trombeta de carne e sangue,
arco de cordas, arco-fris,
respiração ventaniada,
gonzo dos braços em cruz,
centopéia do Senhor,
amora plura sangrada,
cacho de faces nascendo,
unidade da Trindade,
coral da voz e do mar,
repetida anunciação,
febre de ilha, mas benigna,
ressurreição entre as águas,
mas enfim um céu sem dias,
unidade da Trindade,
esboço-me em ti meu poema,
maleita diante do mar,
febre de ilha, calor, frio,
dentes rangidos em seco,
mãos tremendo no papel,
geofagia, geofagia,
mas nos barcos e nas velas,
unidade da Trindade [23, I, pp. 644-646; 42-45].

Até esse instante, tem-se procurado destacar que a contextura reversiva da *Invenção de Orfeu* se mescla – entre intimidade e estranheza, mas inseparavelmente – à consideração de frustrações, de baixezas praticamente impossíveis de obliterar. Elas insistem em emergir lá aonde menos se espera: seja nos sucessos, seja nos empíreos. Desse modo, elas corroem e fazem balançar os fundamentos; em contrapartida, afundam

ou suspendem as soluções e as dissoluções – os cantos de outrora –, deixando surgir heteroclitamente as circunvoluções em torno do vazio, ou ainda, do que falta, claudica, escapa e se perde. A despeito do juízo estético, na soleira em que têm lugar, por um lado, a ambivalência entre estudo e estupor, por outro, a sensibilidade compungida pelo vazio, pela falta e/ou perda – barthesianamente, pelo *punctum*²⁵³ –, os [re]versos da *Invenção* esvaziam as *liras* e o *epos*, desinvestindo-os, desnudando-os imaginativamente da normalização draconiana dos gêneros poéticos. Mas, ao mesmo tempo, na medida em que eles retraçam necessidades e contingências, também reabrem a textu[r]alidade problemática que perpassa tanto a “história mal-dormida de uma viagem” quanto o contato entre “reinvenção” do possível e inventário do impossível. Daí que talvez se possa considerar que o médico e escritor Jorge de Lima contorce no limiar da deformidade a fixidez das formas – i.e., elas devêm fórmulas repolarizáveis, rearticuláveis, passíveis ora de diferimento... ora de diferença. O texto e a contextura da *Invenção* evocam, portanto, o uso do complexo de reflexos e reflexões que se desdobra até mesmo sobre o detalhe da fissura, sobre a bagatela do furo – mas por que não sobre a abertura do despedaçado? Já não é nem a lógica do tão somente misturado nem do absolutamente novo ou antigo que viceja entre as páginas do longo poema de Jorge de Lima. É antes a lógica do febril, do convulsivo – ainda quando tudo isso possa parecer disparatado e delirante. “Pra unidade deste poema, / ele vai durante a febre, / ele se mescla e se amalha, / e por vezes se devassa”. Prestando atenção ao espaço e à temporalidade nos quais “a vida vai desconexa”, i.e., em que se fala – se falha – “de meu ser / todo poros, todo antenas”²⁵⁴, o “he-

²⁵³ Cf. pontua ANTELO, Raúl. “La teoria y sus ventosas I”, in: *Boletim de Pesquisa NELIC*. Vol. 5, num. 6/7. Florianópolis: UFSC, 2003, p. 08. Cf. BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 46: “Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete à idéia de pontuação [...] pois o *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* [...] é esse acaso que [...] me punge”.

²⁵⁴ Esses versos são prodigiosos não só no modo do arranjo semântico, senão também naquele semiótico: “falo de meu ser / todo poros, todo antenas”. O corte do verso não se abate senão entre os termos “ser” e “todo”. Formulação no mínimo sugestiva e que ainda será objeto de leitura – posteriormente. Antes disso, como se tal corte não fosse suficiente, o “todo” em questão alude a “poros” e “antenas”. Com isso, eles carregam para cena um osso duro de roer para

rói de mãos amarradas / a galeras afundadas, / [o] vate de ouvidos atados / aos caramujos e aos cais, / às luas semigastadas” permite ressoar e reverberar a *Invenção de Orfeu* enquanto “informe poema bifronte / espesso, áspero, conjunto” de tantas “viagens de cima a baixo / unindo as coisas, reunindo / aliás metamorfoseando-as, / seus sovacos, suas testas, / seus horizontes, seus suores” – “negando a vida linear”: “eis esse poema entrosado, / e eis os esterco do mundo”.

A propósito, perceba-se que Murilo Mendes, em um dos ensaios publicados no ano de 1952 a respeito da *Invenção de Orfeu*, tampouco se furtava a mostrar o temor e o tremor – partilhados, em certa medida, também por aquele que ensaia estas linhas – diante da possibilidade de “não [...] agarrar o monstro com as armas da intuição, da sensibilidade crítica [...] e da estreita afinidade que me liga ao companheiro da selva escura”²⁵⁵:

o livro surgia ante meus olhos como um monumento sobrecarregado de ornatos luxuriosos, desmesurado monumento erguido pela fantasia e liberdade de um arquiteto-poeta, de um novo Piranesi, para abrigar uma vida complexa crescendo em planos superpostos. O problema do tempo e do espaço – como de resto em toda obra de vasta envergadura – coloca-se neste livro com uma audácia e um imprevisto únicos em nossa literatura. Para dominar a desordem que se opõe à construção do insólito monumento, arma-se o poeta de uma tesoura de condão, e fazendo cortes implacáveis no tempo, obtém uma dimensão nova. Opera também à sua maneira o espaço, ajuntando arbitrariamente Egípcios e Mesopotâmias, Caldéias e Babilônias, afundando Venezas e Restelos, comprimindo regiões, anulando países, ou conquistando para o seu domínio próprio largas áreas de insuspeitos terrenos, onde pouco a pouco se desenham configurações novas. Convocados para a grande empresa os elementos assanham-se; ora se revoltam, ora se associam ao poeta na organização do seu lúcido delírio²⁵⁶.

De fato, é certa a pontuação a respeito das desmesuras que se multiplacem e se sucedem com planos superpostos, com ornatos que perpassam o monstruoso e o monumental. Dessa maneira, não é nem um pouco inócua a aproximação entre Jorge de Lima e Giambattista Piranesi,

as proposições que sustentam a apreensibilidade inequívoca do *id est* formal, normalizante.

²⁵⁵ MENDES, Murilo. “Invenção de Orfeu”, in: LIMA, Jorge de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 914.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 914.

o gravurista, i.e., o *incisionista*, como se diz em italiano, e arquiteto do *Settecento* aficionado pela grandeza das construções em seu momento de ruína – posterior aos desastres – por meio do qual se expunha a capacidade de exumar colunas caídas, despedaçadas no baixio, cobertas pelo limo. Essa observação tampouco há de ser fortuita. Trata-se, antes, de algo que está incrustado na própria textura da *Invenção de Orfeu* e se mostra congenialmente aos encadeamentos dos versos – por exemplo: “e a vida vai desconexa, / completando o que é teoria, / andaime, saibro, argamassa, / façanha heróica, impudências, / covardias, sim, que as tive, / tive-as, terei, terei tido, / palavras quase poluídas, / e uns sobroços e uns regressos, / e coisas como lembranças / ou como aléns ou aquéns”. Há, porém, certa atmosfera inquietantemente destrutiva Rondando os termos de Murilo Mendes: diante da desordem dos elementos assanhados e revoltosos, o poeta armado da tesoura de condão opera cortes implacáveis, ajunta arbitrariamente, comprime regiões, anula países. Contudo, observe-se que não é senão a grandiosidade outrora cantada ou esperada no *epos* e nas *liras* que se depara com a aparição assombrosa de formas e sentidos despedaçados, com seus escombros aprofundando-se no baixio, cobrindo-se do limo. Talvez isso tenha perpassado até mesmo a empresa do congênere *settecentesco* do médico e escritor, diante de cujos *Carceri* a queda de uma gota d’água é capaz de causar calafrios. Afinal, “que capítulo sumiu? / Que se contava ainda ontem? / Que ilha no mundo nasceu? / Que esfinge se esfarelou? / Que pintura foi atual?”. Mas esse encadeamento tampouco deixa de incidir sobre a superfície da página desdobrando, por assim dizer, um tempo e um espaço que seguem aos desastres – e depois... e depois... e depois... “Composição desordenada / Fica ao crepúsculo colossal [...] A proporção é desmedida [...] Poema-Queda jamais finado”, tal qual se lê no poema 29 do Canto I [pp. 655; 60-61]. Pelo menos neste instante, em vez de determinar apressada-mente se isso é objetivo ou subjetivo – ou, quem sabe, um e outro –, caberia extrair alguns desdobramentos de suas desmesuras para, então, retomar a fala e/ou a falha da engenharia, mesmo que ao sabor de lúcidos delírios – “Preâmbulos sempre constantes, / depois choro no mirante, / e a privação dos sentidos, / e esse tatear de pesquisas, / e essa tortura espacial, / e essa unidade da dor, / e essa roca no silêncio, / e essa unidade sem fim”. O caso é que, apesar da fala e da falha, um dos tropos mais recorrentes ao longo do Canto I diz respeito ao “engenheiro noturno”²⁵⁷. No vigésimo quarto poema, apresenta-se

²⁵⁷ Esse “engenheiro noturno” foi usado por Fábio de Souza Andrade a fim de abarcar a “lírica final” de Jorge de Lima, considerando que o verdadeiro tema

o seguinte: “Abrigado por trás de armaduras e esgares, / o engenheiro noturno afinal aportou / ao nordeste desta ilha e construiu-lhe as naves. / Penoso empreendimento o invento desse cais / e desse labirinto e desses arraiais”. Veja-se, aliás, que o encadeamento dos versos recorre a uma apresentação especialmente narrativa – algo que destoa em certo sentido dos fluxos e refluxos de outros poemas: “O pródigo engenheiro acendeu seu cachimbo / e falou-nos depois de flores canibais / que sorvem qualquer ser com seus polens de urânio [...] Em seguida sorriu. Era perito e bom. / Vimo-lo sempre em sonho a perfurar os túneis / forrados a papel de cópias e memórias” [24, I, pp. 646; 46]. Nesse sentido, a aproximação apresentada por Murilo Mendes entre a poesia limiana e a arquitetura piranesiana é capaz de ser percebida nas atividades desempenhadas pelo engenheiro noturno – talvez um outra faceta do barão de manchas condecorado. Ele constrói – ou melhor, ele empena enquanto pena. Aquém do todo e além de tudo, ele traz consigo a notícia da destruição – ela lhe é íntima, mesmo que se mantenha inescapavelmente estranha. Pois, se os sonhos de poeta, de novo Giambattista Piranesi, de engenheiro noturno passam por labirintos dos túneis forrados de papel, eles não poderiam ruir em qualquer momento da vigília? E depois... eles apresentariam uma textura similar à da *Invenção de Orfeu*? E depois... como se isso já não fosse suficiente, na superfície da terra, do papel, também há as flores canibais, ou seja, as bombas atômicas e suas fissões nucleares²⁵⁸. E depois... “mãos raiadas de mil dedos, / ó sentidos simultâneos, / boca rasgada nos aços, / trombeta de carne e sangue, / arco de cordas, arco-íris, / respiração ventaniada” – “piração” ventaniada, ou melhor, por que não... um recomeço?

É possível que defender arraigadamente a tese conforme a qual os versos da *Invenção de Orfeu* mobilizam uma experimentação visando ao encontro de formas exatas e perenes equivalha a estreitar demais – se

do poeta seria “a criação e seu limite, a esterilidade [...] O tema é imenso, a tarefa organizadora, solitária, fatalmente destinada ao insucesso, mas não à insignificância, daí seu poder de atração: empenho em dizer o indizível e comunicar o incomunicável [...] no empenho de dar forma ao mundo, o poeta-protagonista aparece como uma versão do ‘engenheiro noturno’ [...] que procede como experimentador de estruturas formais, buscando formas exatas e perenes”. ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno. A lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: USP, 1997, pp. 128-129; 135.

²⁵⁸ A fissão nuclear remete à reação em cadeia cujo começo se dá com o despedaçamento do núcleo de um átomo instável, como o do urânio [²³⁵U]. Os testes com tais bombas atômicas se intensificaram no contexto da Guerra Fria, contemporaneamente à escritura da *Invenção de Orfeu*.

não a tirar de cena, ou então, a suprimir *in extremis* – o furo e a fissura que permeiam aquela aparição do “engenheiro noturno”. Contudo, não seria o furo, não seria a fissura exatamente aquilo que dá a ele um corpo mesmo que febril, convulsivo? Essa defesa, porém, mais parece reiterar uma tentativa de dominá-lo e subjugá-lo, ou melhor, de conformá-lo à inequivocidade inscrita no demiurgo platônico – cuja idealização foi estabelecida no *Timeu* para dar ensejo à origem do cosmo, sua cosmogonia²⁵⁹. De acordo com Gregory Vlastos no livro *O universo de Platão*, o demiurgo [gr. δημιουργός, *dēmiourgós*] – “artesão”, “artífice”, “criador” –, ao operar precisamente sobre o estado caótico da matéria com o objetivo de fazê-la semelhante à idéia, é uma entidade tão absoluta quanto sobrenatural *ad litteram*: “ele está fora da natureza e acima dela; ele mesmo não é um membro do sistema de entidades interagentes que constitui a natureza; ele age sobre esse sistema, mas o sistema não age sobre ele”²⁶⁰. Nesse sentido, exemplificando uma criatividade fulgurantemente “autoral”, “soberana”, por assim dizer, o demiurgo não pode ser senão o sustentáculo *imparcial*, sempre Uno, Todo – mas será possível? – do império da ordem no mundo, da normalização da matéria caótica enquanto cosmo harmônico²⁶¹. Não obstante, é o contrário disso que emerge com força disruptiva, implosiva e não menos explosiva pelos interstícios das estrofes – para não deixar de lado os arranjos cadenciados ao longo do poema 23 do Canto I: “esboço-me ti meu poema, / maleita diante do mar, / febre de ilha, calor, frio, / dentes rangidos em seco, / mão tremendo no papel, / geofagia, geofagia, / mas nos barcos e nas velas, / unidade da Trindade”²⁶². Talvez fosse suficiente dar ouvidos

²⁵⁹ Murilo Mendes, depois de ser demandado por Jorge de Lima para que “baptizasse” o longo poema, sugeriu hesitantemente três nomes: “Cosmogonia”, “Canto Geral” e “Invenção de Orfeu”. Sobre o primeiro, Murilo Mendes foi bastante taxativo ao dizer que Jorge de Lima “julgou-o o autor muito ambicioso”. Cf. MENDES, Murilo. “Invenção de Orfeu”, in: LIMA, Jorge de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 913.

²⁶⁰ VLASTOS, Gregory. *O universo de Platão*. Brasília: UNB, 1987, p. 26.

²⁶¹ Ibidem, p. 27.

²⁶² Pois bem, observe-se que tal recurso à “unidade da Trindade” cristã nesse poema e à esperança hagiológica no terceiro do Canto I poderia dar a entender que é de demiurgia que se trata, em certo sentido, na *Invenção de Orfeu*. A questão é que fé ou esperança nem sempre se confundem exatamente com qualquer certeza ou percepção de harmonia no agora. Muito pelo contrário. Fé ou esperança reverberam nada mais nada menos que aposta no porvir. É claro, implicando, nelas, os corpos, suas possibilidades, suas impossibilidades, mas não necessariamente excluindo da cena, do jogo os assombros, as incertezas do por

às pontuações de Murilo Mendes para dar-se conta de que o que está em jogo e em cena na *Invenção* não se satisfaz tanto com a “vara de condão”, mas que, antes, convoca uma “tesoura de condão” cortando e desdobrando incisões com mãos de Giambattista Piranesi ou de médico e poeta tão exumador quanto redesignador, de aficionado por fotomontagens.

Na desmesura das febres, das convulsões que se multiabrem, que se sucedem com sobrecargas e superposições textuais, são os inúmeros encontros inesperados entre desejos e desastres, entre construções e destruições, entre monstruosidades e monumentos que dão corpo e textura às estrofes da *Invenção de Orfeu*. Mais, ainda: se elas dobram e desdobram a história mal-dormida de uma viagem, trazendo consigo o corte das aventuras *pari passu* com a montagem das desventuras do barão de manchas condecorado, do poeta que trabalha ao passo que deseja, sonha acordado para, em seguida, se angustiar, se embaralhar, se embaraçar como um legítimo engenheiro noturno – piranesiano e não necessariamente demiúrgico –, elas também indicam modos de repetir, recordar e, quem sabe, elaborar a persistência da desmesura na medida, do monstruoso no monumental. Para dizê-lo com outros termos, isso diz respeito à pervivência do mal-estar que, por um lado, capacita novamente o contato com a barbárie na cultura e, por outro, torna inescapáveis o fracasso e o efeito potencialmente negativo da tentativa que se volta para suprimir o furo, a fissura. Assim, se a sucessão sempre vertiginosa das faltas, das ausências se mostra e se inscreve enquanto se estratifica nas páginas da *Invenção de Orfeu*, vale reverter sobre sua textualidade, sua múltipla e variada contextura o adágio de José Bergamín: “el poeta no es poeta sólo cuando canta, sino cuando pierde el compás”²⁶³. Aliás, se isso está bem longe de significar ou, quem sabe, de reiterar a apreensão demiúrgica da *poeisis* que eleva narcisicamente um poeta ao posto de senhor plenipotenciário da mensura, da norma – como se ele devesse ser unicamente portador do compasso ou da vara de condão vez e outra estereis –; por outro lado, também não se trata de exaltar nem de simplesmente detratar seu engenho, sua valentia. Trata-se, mais antes, da eventualidade em que um corpo falante possa retomar, através dos desmesurados arranjos dos cantos – das falas e das falhas da engenharia – uma maneira diversa de manejar o impossível, o menos de sentido, o sem-sentido e

vir. Mais adiante, haverá espaço dedicado à relação tensa entre fé ou esperança e certeza ou incerteza – entre o “porvir” e o “por vir” através das letras de Jorge de Lima.

²⁶³ BERGAMÍN, José. *La cabeza a pájaros*. Madri: Cátedra, 1984, p. 113.

sua faceta reversiva enquanto fora-do-significado, a fim de reassumi-los e metamorfoseá-los em motivos de cantos outros – de falas, de falhas outras. Conforme sustentava Georges Didi-Huberman, não se espera que a angústia, nem o embaralhamento, nem mesmo o embaraço face a face com a passagem ao ato sejam vencidos de uma vez por todas, senão antes que eles possam ser poetizados, mostrados, figurados, transformados²⁶⁴. Ao sabor dos cortes, das montagens e das reversões das destruições sobre a própria construtividade, pode-se considerar que a *Invenção* se põe em alguma medida a par daquele “caráter destrutivo” tão elogiado por Walter Benjamin. Muito embora as muitas mágoas engolidas não pareçam colaborar nem com a jovialidade, nem com a alegria, elas também estão no *front* dos tradicionalistas:

Alguns transmitem as coisas, tornando-as intocáveis e conservando-as; outros transmitem as situações, tornando-as manejáveis e liquidando-as. Estes são os chamados destrutivos. O caráter destrutivo tem a consciência do homem histórico, cujo sentimento básico é uma desconfiança insuperável na marcha das coisas e a disposição com que, a todo momento, toma conhecimento de que tudo pode andar mal. Por isso, o caráter destrutivo é a confiança em pessoa. O caráter destrutivo não vê nada de duradouro [*vê sangue no ar... tal qual no poema de Jorge de Lima evocado no primeiro capítulo?*]. Mas eis precisamente porque vê caminhos por toda parte. Onde outros esbarram em muros ou montanhas, também aí ele vê um caminho. Já que o vê por toda parte, tem de desobstruí-lo também por toda parte. Nem sempre com brutalidade, às vezes com refinamento. Já que vê caminhos por toda parte, está sempre na encruzilhada. Nenhum momento é capaz de saber o que o próximo traz. O que existe ele converte em ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas. O caráter destrutivo não vive do sentimento de que a vida vale ser vivida, mas de que o suicídio não vale a pena²⁶⁵.

²⁶⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailaor de soledades*. Valencia: Pre-textos, 2008, p. 65.

²⁶⁵ BENJAMIN, Walter. “O caráter destrutivo”, in: *Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 237. Ademais, não deixa de ser interessante pontuar que esse caráter destrutivo, enquanto ressalta certa capacidade inaudita de alteração, não está completamente alheio ao “canteiro de obras” que Walter Benjamin relacionava ao fazer infantil. Um e outro voltam uma parcela considerável da atenção para aquilo que poderia parecer tão somente incômodo ou residual: “Elucubrar pedantemente sobre a fabricação de objetos – material educativo, brinquedos ou livros – que fossem apropriados para crianças é tolice. Desde o Iluminismo essa é uma das mais bolorentas especulações dos pedagogos. Seu enrabichamento pela psicologia impede-os de reconhecer que a Terra

está repleta dos mais incomparáveis objetos de atenção e exercício infantis. E dos mais apropriados. Ou seja, as crianças são inclinadas de modo especial a procurar todo e qualquer lugar de trabalho onde visivelmente transcorre a atividade sobre as coisas. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelo resíduo que surge na construção, no trabalho de jardinagem ou doméstico, na costura ou na marcenaria. Em produtos residuais reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e para elas unicamente. Neles, elas menos imitam as obras dos adultos do que põem materiais de espécie muito diferente, através daquilo que com eles aprontam no brinquedo, em uma nova, brusca relação entre si. Com isso as crianças formam para si seu mundo de coisas, um pequeno no grande, elas mesmas”. IDEM. “Canteiro de obras”, in: *Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1995, pp. 18-19. Note-se que, também nesse ponto, os arranjos textuais de Jorge de Lima seguem em confluência com as considerações de Walter Benjamin. Para dizer com outros termos, se em *Invenção de Orfeu* parece preponderar, em sua própria construtividade, um caráter destrutivo, no poema “O mundo do menino impossível”, trata-se de destacar justamente uma sorte de canteiro de obras. Esse texto, diga-se de passagem, serviu como porta de entrada de Jorge de Lima nas fileiras do Modernismo; assim, posteriormente, seria publicado no livro *Poemas* [1927]. Sua data de aparição, por outro lado, continua em uma instância da incerteza – por exemplo: Afrânio Coutinho, organizador da obra [in]completa publicada pela editora Aguilar, em 1958, prefere 1925; Gênese Andrade, no texto “Jorge de Lima e as artes plásticas” [in: *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*. Num. 03. São Paulo: USP, 2002, pp. 69-96], fala de 1927, ressaltando uma edição separada, editada pela Rio Typographia, com capa e ilustrações feitas pelo próprio Jorge de Lima e coloridas por seu irmão Hildebrando de Lima. Nesse poema, mais além do canteiro de obras – em nada alheio às destrutividades – que virá logo na sequência, cf. Gênese Andrade [Ibidem, p. 71] pode-se destacar um especial diálogo com Oswald de Andrade e seu “aluno de poesia”, bem com Murilo Mendes e seu “menino experimental”: “Fim da tarde, boquinha da noite / com as primeiras estrelas / e os derradeiros sinos. // Entre as estrelas e lá detrás da igreja, / surge a lua cheia / para chorar com os poetas. // E vão dormir as duas coisas novas desse mundo: / o sol e os meninos // Mas ainda vela / o menino impossível / aí do lado / enquanto todas as crianças mansas / dormem / acalentadas / por Mãe-negra Noite. / O menino impossível / que destruiu / os Brinquedos perfeitos / que os vovós lhe deram: // o urso de Nürnberg, / o velho barbado jugoeslavo, / as *poupées de Paris* / *aux cheveux crepes*, / o carrinho português / feito de folhas-de-flandres, / a caixa de música checoslovaca, / o polichinelo italiano / *made in England*, / o trem de ferro de U. S. A. / e o macaco brasileiro / de Buenos Aires / *moviendo la cola y la cabeza*. // O menino impossível / que destruiu os soldados de chumbo de Moscou / e furou os olhos de um Papá Noel, / brinca com sabugos de milho, / caixas vazias, / tacos de pau, / pedrinhas brancas do rio... // ‘Faz de conta que os sabugos / são bois...’ / ‘Faz de conta...’ / ‘Faz de conta...’ // E os sabugos de milho / mugem como bois de

verdade... // e os tacos que deveriam ser / soldadinhos de chumbo são / can-
gaceiros de chapéus de couro... // E as pedrinhas balem! / Coitadinhas das
ovelhas mansas / longe das mães / presas nos currais de papelão! [...]”. LIMA,
Jorge de. “O mundo do menino impossível”, in: *Obra completa*. Rio de Janeiro:
Aguilar, 1958, pp. 225-226. Embora Gênese Andrade privilegie uma leitura que
tende para uma convocação dos desenhos, das gravuras ou das pinturas que por
vezes ilustraram os textos de Jorge de Lima, nem por isso ela se exime de obser-
var que esse jogo metonímico estabelecido pelo menino impossível introduz
uma questão relativa ao nacional ou ao popular em oposição ao elemento es-
trangeiro: “O menino impossível destrói os brinquedos importados, que são
reais, e faz prevalecer os elementos naturais e nacionais que sua imaginação, ou
o faz-de-conta, transforma em brinquedos” [Ibidem, p. 72]. Essa afirmação está
parcialmente correta, pois tal dicotomia não mantém núcleos absolutamente
idênticos a si nesse poema: se os brinquedos importados são intimamente es-
trangeiros, i.e., dúbios, ambíguos, “deslocados” em si – “polichinelos italianos
made in England” – os elementos nacionais também contêm algo disso: “ma-
caco brasileiro de Buenos Aires moviendo la cola y la cabeza”. Entenda-se que
aqui é no mínimo importante não tomar completamente uma coisa – palpável –
pelo nome que lhe serve de designação, de tal sorte que se poderia muito bem
sustentar que um dos centros de agitação atuantes nesse poema reside jus-
tamente no estranhamento e no uso outro que cada nomeação é capaz de com-
portar. Nesse sentido, já um tanto distante do embate tão repisado entre nacional
e estrangeiro, “O mundo do menino impossível” funciona como um dos pontos
de coagulação do pensamento do recurso aos nomes e dos efeitos que eles even-
tualmente podem engendrar sobre uma realidade. Pois bem, será ela simples-
mente apreendida tal qual *é!!!* ou, por outro lado, sua própria constituição con-
voca tanto a corporalidade quanto a imaginação daquele que designa e, nisso,
ressignifica? Nesse percurso, já está claro, opta-se pela segunda legibilidade:
usar nomes reverte – “reversifica”, diversifica –, em um espaço assombrosa-
mente criativo e/ou recreativo, permeado por muitos estranhamentos, por múl-
tiplas destruições e ressignificações, mundos que pareciam apenas os mesmos
de sempre. Perceba-se, além disso, que no périplo da *Invenção* esse menino im-
possível evocado ainda nos anos 20 retorna em uma das estrofes presentes no
Canto II, “Subsolo e supersolo”: “Alargamos as faces, alegrias / temos desíg-
nios, somos superpostos; / e entretanto nos rimos, somos frios, / apraz-nos que
nos tombem e zombamos / dos nossos pobres golpes, com cueiros, / comendo
coisas tenras e merendas, / ainda somos meninos, ainda somos / meninos
impossíveis e possíveis: / – faz de conta que somos homens feitos” [14, II,
pp. 696; 126]. Para aquele que, porventura, tiver dúvida da remissão ao poema
publicado na década de 20 – respaldada inclusive pela repetição do sintagma
“faz de conta” –, valeria não esquecer que, na marginália dessa estrofe, surge
uma espécie de... glosa: “O menino impossível e o possível”. Mas, então, sobre
o que recai esse impossível? Apenas momentaneamente, contentemo-nos com
uma hipótese singela, embora difícil de engolir: ele diz respeito ao vazio, à falta

Contudo, sem perder de vista a consideração muriliana, as desmesuras da *Invenção* apresentam o monstruoso na vizinhança do monumental. Trata-se de algo que soa sintomático, diga-se de passagem. Isso não configura motivo para maior estranhamento se se considera, por exemplo, o conteúdo manifesto nos versos com que o Canto IV começa: “Um monstro flui nesse poema / feito de úmido sal-gema” [1, IV, pp. 726; 179]. Enquanto um sal-gema pertence ao grupo das rochas sedimentares – cuja formulação, aliás, depende das partículas, dos pedaços provenientes de outras rochas ou dos restos de seres vivos –, tampouco seria totalmente delirante colocá-lo lado a lado daquele “coral da voz e do mar” que aparece no longo poema 23 do Canto I, citado anteriormente. Há uma série, portanto: “monstro”, “sal-gema”, “coral” de vozes, mas não menos “coral” marinho – tal qual o que vinha incluído n’A *pintura em pânico* na companhia da frase “E entre o mar e as nuvens foram surgindo as primeiras formas”. “Monstro”, “sal-gema”, “coral da voz e do mar”, eles se inscrevem em um fluxo na centralidade do jogo, da cena da *Invenção*. Ao mesmo tempo, eles aparecem através de sua própria contextura – de seu texto com textura. Então, desse modo, eles potencializam e reforçam uma intimidade tensa com aquela dimensão dos sedimentos, do “decantado” – ou seja, do *caput mortuum*. As partículas, os pedaços, ao se rearranjarem e ao se repolarizarem mais outra vez – sem obliterar, no entanto, sua condição de matérias, de problemas insolúveis –, inclusive advertem e incentivam uma gestualidade envolvida no desinvestimento imaginativo, metamórfico que, evocando o uso da “tesoura de condão”, por um lado, exuma, difere os desígnios automática ou normativamente incutidos no *epos* e nas *liras*, por outro, reverte, “reversifica” diferenciando tais cantos entre o mar e as nuvens, ou também ao rés do chão, justamente como corais de um cantochão febril e convulsivo – se não indominável, ingovernável.

O fato é que, nessas reversibilidades, expõe-se o parentesco etimológico, poucas vezes tão palpável quanto na *Invenção*, entre o “monstro” e o “monumento” – sem prejuízo para a contextura do texto nem para seus sentidos, sejam eles disparatados ou inconclusivos. Um monstro, na acepção mais ou menos genérica – mais alguém ou mais além

que cada nome desdobra implicando as carnes, posto que estar de posse do código lingüístico e dos demais que perfazem a vida adulta, a vida dos homens feitos não basta para suplantar de todo aquilo que, por exemplo, se expunha nos dois versos iniciais da primeira estrofe do décimo quarto poema do Canto II da *Invenção*: “Os silêncios gritantes e os sóis mudos / povoam o subsolo dessas ilhas” [14, II, pp. 691; 119].

da historicidade traçada por Michel Foucault nos estudos apresentados durante o curso sobre *Os anormais* –, nomeia especialmente o que, vez e outra, foge ao ordinário de modo inesperado. Trata-se daquilo que causa repugnância por violar uma ordem esperada ou naturalizada das coisas²⁶⁶. [São postos nessa categoria os leprosos, os pestíferos e, às vezes, também as mulheres, os loucos, as crianças, os indígenas – ou melhor, os desejanter, os gozantes quaisquer. “Mas quanto à *Invenção de Orfeu* – por que não?” É possível que alguns de seus leitores perguntassem. No transcurso da história, sabe-se que, diante desses “monstros”, a resposta se impõe com a construção da caserna, com a multiplicação da ar-

²⁶⁶ Cf. BENVENISTE, Émile. *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee. Vol. II*. Turim: Einaudi, 2001, p. 478. Aliás, um aspecto de destaque veiculado pelos monstros não está senão no contraste, conforme sustentaria Georges Canguilhem [*La connaissance de la vie*. 2 ed. Paris: J. Vrin, 2006, p. 173]. Cf. SEVILLA, Isidoro de. *Etimologías* [XI, 3, 1-3]. Madri: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, pp. 878-879: “Portenta esse Varro ait quae contra naturam nata videntur: sed non sunt contra naturam, quia divina voluntate fiunt, cum voluntas Creatoris cuiusque conditae rei natura sit. Vnde et ipsi gentiles Deum modo Naturam, modo Deum appellant. Portentum ergo fit non contra naturam, sed contra quam est nota natura. Portenta autem et ostenta, monstrare atque prodigia ideo nuncupantur, quod portendere atque ostendere, monstrare ac praedicare aliqua futura videntur. Nam portenta dicta perhibent a portendendo, id est praeostendendo. Ostenta autem, quod ostendere quidquam futurum videantur. Prodigia, quod porro dicant, id est futura praedicant. Monstra vero a monitu dicta, quod aliquid significando demonstrent, sive quod statim monstrent quid appareat; et hoc proprietatis est, abusione tamen scriptorum plerumque corrumpitur”. Conforme uma tradução mais ou menos livre: “Varrão diz que os portentos são coisas que parecem nascer contrariamente às leis da natureza. Na realidade, não acontecem contra essa natureza, posto que surgem da vontade divina e a vontade do Criador é a natureza de tudo que é criado. Daí que os gentios, às vezes, chamem Deus de Natureza, outras, simplesmente de Deus. Consequentemente, portentos não se expõem contra essa natureza, senão contra uma natureza conhecida. Fazem-se conhecer com os nomes de portentos, ostentos, monstros e prodígios, pois anunciam [*portendere*], manifestam [*ostendere*], mostram [*monstrare*] e predizem [*praedicare*] algo futuro. De fato, explicam que ‘portento’ deriva de *portendere*, ou seja, anunciar de antemão. Os ‘ostentos’, porque manifestam algo que vai acontecer. Os ‘prodígios’, porque ‘dizem previamente’ [*porro dicere*], ou seja, predizem aquilo que vai ocorrer. Por sua vez, *monstra* deriva de *monitus*, porque se ‘mostram’ para indicar algo ou porque ‘mostram’ qual significado há de ter alguma coisa. Esse são seus significados mais próprios, os quais se viram, porém, corrompidos pelos abusos perpetrados por alguns escritores”.

tilharia que abrange tanto as armas quanto os engenhos discursivos – notadamente os estabelecidos pela medicina, pelo direito; embora fosse menos restritivo fazer alusão àquelas instâncias que carregam consigo uma noção de “normalidade”, promovendo-a, dependendo visceralmente dela... algo que, por fim, levaria os críticos²⁶⁷ a não desconsiderar certos aspectos da definição dos gêneros poéticos. De acordo com Michel Foucault, na praxe jurídica dos romanos, já se percebia certa configuração dessa pletora significativa na distinção entre *portentum* – ou *ostentum* – e *monstrum*²⁶⁸. Se os primeiros indicam defeitos, deformações, enfermidades; o último trata de tudo o que não tem forma humana, a todo ser que seja um misto de duas espécies ou formas – a título de exemplo: uma mulher com cabeça de gorila²⁶⁹. “Mas inclusive o texto épico-lírico?”.

²⁶⁷ “Crítica” deriva do verbo grego κρίνειν (*krínein*), “separar”, “decidir”, “julgar”. Cf. DERRIDA, Jacques. “Mallarmé”, in: AURY, Dominique (org.). *Tableau de la littérature française. Vol. III*. Paris: Gallimard, 1974, pp. 368-379.

²⁶⁸ Cf. FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. 79; 95: “Só há monstruosidade onde a desordem da lei natural vem tocar, abalar, inquietar o direito, seja o direito civil, o direito canônico ou o direito religioso”. Tal aspecto se baseia nos *Digesta Iustiniani Augusti* (I, 5, 14): “Non sunt liberi qui contra formam humani generis converso more procreantur: veluti si mulier monstrosus aliquid aut prodigiosus enixa sit. Partus autem, qui membrorum humanorum officia ampliavit, aliquatenus videtur effectus et ideo inter liberos connumerabitur”. Conforme a tradução de Leonardo D’Ávila de Oliveira, a quem agradeço: “Não são filhos os que, contrariamente à forma do gênero humano, nascem divergindo do costumeiro: tal como se uma mulher dá à luz a um monstro ou a um prodígio. Mas o rebento que exceder a regularidade dos membros humanos, é considerado praticamente acabado e, assim, deve contar entre os filhos”.

²⁶⁹ Essa imagem aparece entre aquelas que Jorge de Lima enviou a Mário de Andrade em fins da década de 30 (*fig. 11*). Diga-se de passagem, por um lado, essa fotomontagem materializa uma consideração apresentada por Georges Canguilhem segundo a qual o monstro frustra a confiança do homem no poder que a vida eventual-mente teria para demonstrar uma ordem e, além disso, também frustra a esperança de ver o mesmo engendrar o mesmo. Cf. CANGUILHEM, Georges. *La connaissance de la vie*. 2 ed. Paris: J. Vrin, 2006, p. 171. Por outro, ela também recorda – no limite do paroxismo – uma antiga tentativa de apreender um grau de invariabilidade do humano mesmo quando ele permanece na esteira da irregularidade inquietante. Exemplos disso podem ser encontrados desde muito prematuramente. Aliás, tal qual se observou páginas atrás, o monstro já participava do horizonte de preocupações e possíveis exclusões dos juristas de Roma. Posteriormente, no século XVII, ele seria objeto de um apro-

Contudo, salta aos olhos uma problemática que cerca o reconhecimento do outro – um indivíduo, um sujeito – a partir do “eu”, do “nós”, oscilando, então, entre a boa e a má sorte dos equívocos, uma vez que nem “eu”, nem “nós” surgem na condição de manifestações imediatas de si para si. Um e outro, para que se afigurem – esboçados, pelo menos –, precisam da mediação linguageira, cuja operatividade não se inscreve exatamente na comunicação, mas nas remissões e encadeamentos virtual e potencialmente infundáveis de significante a significante²⁷⁰. Assim,

fundado estudo proposto pelo naturalista bolonhês Ulisse Aldrovandi, i.e., *Monstrorum historia cum paralipomenis historiae omnium animalium* (1642) – onde se pode encontrar inclusive a representação de uma jovem de rosto peludo muito similar àquela que vem com a fotomontagem limiana (fig. 12). Para além disso, essa fotomontagem retoma, com alguma dose de humor, a definição taxonômica do homem dada por Linneaus. De acordo com o comentário elaborado por Giorgio Agamben (“Tassonomie”, in: *L’Aperto*. Turim: Bollati Boringhieri, 2002, pp. 32-33) o genérico *Homo* não se faz acompanhar de nenhuma marca específica, mas mais exatamente por uma versão do adágio filosófico *nosce te ipsum*. Assim, *Homo sapiens*, antes de qualificar propriedade ou essencialidade, se refere ao imperativo para suturar uma ferida narcísica: “*Homo* é um animal constitutivamente ‘antropomorfo’” (Ibidem, p. 34). Então, para que esse animal seja capaz de se reconhecer e se inscrever no gênero *Homo*, ele precisa usar os reflexos e as reflexões configuráveis em um meio – tal qual a superfície esfacelada do espelho, o babelório cotidiano da palavra. Mas note-se que o intercurso entre tentativa do conhecimento de si e alienação no reconhecimento de outro não deixa de se inscrever em um limiar de falibilidade: ele deixa restos, mobiliza fissuras e é capaz de contemplar, no ponto mais extremo, uma e outra monstruosidade. Georges Canguilhem (Ibidem, p. 173) pontua que o monstro se constitui como ameaça acidental e condicional de inacabamento ou de distorção na formação da forma. Assim, contrariando certa regularidade inquebrantável tantas vezes almejada pelo pensamento da natureza, a simples aparição do monstro permite entrar em contato com um não saber que, enquanto tal, abre espaço para a ficção como criadora privilegiada da própria realidade. Ora, se há algo que insiste em escapar ao conhecimento e à alienação, segundo Emanuele Coccia (*A vida sensível*. Desterro: Cultura & Barbárie, 2010, p. 22), é porque uma imagem não é senão a aparência de algo fora de seu lugar original e, portanto, literalmente abstraída de sua existência natural. Daí que a assunção da imagem da cabeça e do rosto restará no horizonte de possibilidade de adquirir contornos protéticos – i.e., passíveis de serem despedaçados em feições simiescas, animais, inquietantes.

²⁷⁰ Em linhas gerais, essa é a pedra de toque da teoria lacaniana sobre a primazia do Simbólico, defendida ao longo dos anos 50. Cf. LACAN, Jacques. “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”; “O Seminário sobre ‘A carta roubada’”; “A instância da letra”, in: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, pp.

o “eu” e o “nós” continuam na cercania da falha que se mostra uma vez e outra como impossibilidade de totalizar – na cercania da fissura que, em seu reverso, demonstra a persistência do despedaçamento. Mais, ainda: na pior das hipóteses, tal lógica do reconhecimento tampouco parece perder do horizonte a capacidade renovada de engendrar – positiva e impositivamente – saberes ou mesmo estratégias coercitivas em cujo núcleo se constitui a qualificação, a correção²⁷¹. Ademais, isso talvez fosse suficiente para permitir a dúvida de que aquilo que está em jogo nas imbricações entre um poder e um saber, no fundo, ainda passa por uma aposta na compre(en)ssão, no ultrapassamento dos equívocos, das frustrações, determinando, englobando causas aprioristicamente remarcáveis e efeitos determináveis para todos e/ou qualquer um.]

Por outro lado, segundo o étimo latino de “monstro”, depreendem-se aspectos um pouco menos horripilantes. Nesse sentido, ele possivelmente deixe de servir apenas à catalogação permeada pelo exibicionismo ou voyeurismo um tanto cruéis – se não constrangedores, vexatórios –, do cúmulo e do acúmulo das identidades, dos *écarts de la nature*, para circundar e reverter, entre diferimento e diferença, a singularidade dos fluxos e refluxos da *Invenção*. Perceba-se que isso demanda uma leitura que, até certo ponto, não denegue certa emergência da angústia – do embaralhamento, do embaraço. Pois bem, a palavra *monstrum*, na medida em que deriva do verbo latino *monere* – “adver-

13-68; 238-324; 496-533. Algumas pontuações extremamente relevantes para algum questionamento dessa tal primazia – que, aliás, Jacques Lacan reformularia no seguimento dos *Seminários 16 e 20* – podem ser encontradas em MILLER, Jacques-Alain. “Materialización”, in: *El ultimísimo Lacan*. Buenos Aires: Paidós, 2013, pp. 215-232.

²⁷¹ Um dos aspectos mais provocativos levantados por Michel Foucault trata das implicações entre poder e saber. Cf. FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 60. Assim, Michel Foucault destaca que uma das formas de dar fundamento à relação de saber e poder inclui tanto o conceito de “norma” quanto sua performatividade – i.e.: “a norma não se define absolutamente como uma lei natural, mas pelo papel de exigência e de coerção que ela é capaz de exercer em relação aos domínios a que se aplica. Por conseguinte, a norma é portadora de uma pretensão ao poder [...] a norma traz consigo ao mesmo tempo um princípio de qualificação e um princípio de correção. A norma não tem por função excluir, rejeitar. Ao contrário, ela está sempre ligada a uma técnica positiva de intervenção e de transformação, a uma espécie de poder normativo”. Ibidem, p. 62. Tais afirmações também são reiteradas no famoso livro de Michel Foucault sobre a história da violência nos regimes de encarceramento. IDEM. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 2002, pp. 21-22.

tir”, “exortar”, “prevenir”, “prognosticar” –, substantiva o prodígio, o ensinamento, o conselho, a advertência dos deuses. Sobre isso, ao discutir sobre a relação entre *monstrum* e *monstrare*, Émile Benveniste destaca que o sentido do segundo não indica originalmente a “mostração” dos objetos, senão a prescrição das condutas, dos caminhos a serem seguidos – tal qual ocorre na prática dos preceptores²⁷². Assim, não se limita o assunto ao desejo ou à esperança de eles porventura encarnarem ou não uma divindade plenipotenciária, de eles manterem contato imediato ou não com alguma instância de [suposto] saber total ou totalizante. Antes, trata-se da qualidade aurática outorgada e do uso conferido ao prodígio, ao ensinamento, ao conselho, à advertência por aquele que os ouve e acolhe. *Monstrum* nunca deixa de trazer contornos que poderiam ser ditos enigmáticos. Pois, nos termos de Émile Benveniste, se os deuses se exprimem por meio de sinais que, no mais das vezes, confundem o entendimento dos homens, suas emanções – se é que elas existem – correm o risco de serem compreendidas como objetos ou seres sobrenaturais²⁷³. Entretanto, como assinala Jean Clair, *monere* veicula o significado de conservar a lembrança, o traço, a memória. Isso, aliás, induz à percepção de que o verbo ainda carrega as injunções da tumba, da inscrição, da estátua. Daí que *monumentum* provenha de *monere*²⁷⁴:

Le monstre et le monument ont donc partie liée dans l'évocation commune d'un passé lointain, mythique ou fabuleux, qu'il faut tout à la fois conserver mais dont il faut aussi se garder. Dans les romans populaires, les monstres sortent des tombeaux. Ils sont enfouis dans la mémoire la plus ancienne mais, quand ils montent à la lumière du jour, qu'ils se montrent, ils frappent par leur aspect, provoquant terreur et fascination. Figures repoussantes, ils sont aussi une figure de révélation, la mise au jour de ce que devait rester caché et qui ressurgit des temps les plus reculés. Le monstre est un avertissement. C'est, si l'on veut, « le retour du refoulé » par excellence, le rappel en tout cas d'un temps dominé par ce *Ur* cher aux Romantiques allemands²⁷⁵.

²⁷² Cf. BENVENISTE, Émile. *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*. Vol. II. Turim: Einaudi, 2001, p. 479.

²⁷³ Cf. Ibidem, p. 478.

²⁷⁴ Cf. CLAIR, Jean. *Hubris. La fabrique du monstre dans l'art moderne*. Paris: Gallimard, 2012, p. 09.

²⁷⁵ Ibidem, pp. 09-10. Conforme a tradução livre de quem escreve estas páginas: “O monstro e o monumento estão envolvidos reciprocamente na evocação de um passado longínquo, mítico, fabuloso, o qual é preciso conservar, mas desde que mantendo certa distância dele. Nos romances populares, os monstros saem

Face a face com o eventual e arcaico conúbio das significações estratificadas com os desdobramentos do verbo *monere*, é justamente esse “retorno do recalçado” – ou então, nos dizeres de von Schelling que Sigmund Freud reconsiderou, a emergência daquilo que deveria permanecer oculto, mas veio à tona²⁷⁶ – que torna possível arriscar um passo além, i.e., apostar um outro passo. Assim, cabe sublinhar e fazer sobressair a performatividade piranesiana e a operatividade da tesoura de condão com que se configura e se reconfigura, com que se apresenta e se reapresenta ao longo dos versos um conselho, uma advertência não mais necessariamente divina ou demiúrgica – representativa –, mas singular e noturna – visceral – da arte enquanto medialidade capaz de perscrutar e impulsionar metamorfoses nas profundezas e ainda nas fundações das ilhas, nos fundamentos ou subsolos dos cantos. Assinale-se,

das tumbas. Eles escapam das mais antigas memórias e, na medida em que saem à luz do dia e se mostram, também fazem tremer por seu aspecto, provocando terror e fascinação. Ainda que sejam figuras repulsivas, elas não são menos reveladoras, justamente porque põem às claras aquilo que deveria permanecer escondido e que, assim, ressurgue vindo dos tempos mais remotos. O monstro é uma advertência. Ele é, se assim se preferir, o ‘retorno do recalçado’ por excelência ou a lembrança, em todo caso, de um tempo dominado pelo *Ur* caro aos românticos alemães”. Lembre-se de que essas questões de uma maneira ou de outra ainda perpassaram a contextura do verbete “Arquitetura”, escrito por Georges Bataille e publicado no número de maio de 1929 da revista *Documents*: “Com efeito, apenas o ser ideal da sociedade, aquele que ordena e proíbe com autoridade, se exprime nas composições arquiteturais propriamente ditas. Assim, os grandes monumentos se elevam como diques, opondo a lógica da majestade e da autoridade a todos os elementos perturbadores: é sob a forma de catedrais e dos palácios que a Igreja ou o Estado se dirigem e impõem silêncio às multidões. É evidente, de fato, que os monumentos inspiram a sabedoria social e, frequentemente, até mesmo um verdadeiro temor. A tomada da Bastilha simboliza esse estado de coisas: é difícil explicar esse movimento da multidão de outro modo que não pela animosidade do povo contra os monumentos, que são seus verdadeiros senhores”. BATAILLE, Georges. “Arquitetura”, in: *Inimigo Rumor*. Num. 19. Rio de Janeiro – São Paulo: 7letras – Cosac Naify, 2º semestre de 2006 / 1º semestre de 2007, p. 79.

²⁷⁶ Cf. FREUD, Sigmund. “O inquietante”, in: *Obras completas. Vol. 14 [1917-1920]*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 338, 360: “esse *unheimlich* não é realmente algo novo ou alheio, mas algo há muito familiar à psique, que apenas mediante o processo da repressão alheou-se dela”. Além disso, relacionando-se ao complexo de castração, membros seccionados e cabeças cortadas – ainda mais quando dotados de ação independente – também poderiam funcionar como fonte de inquietação. Cf. *Ibidem*, pp. 363-364.

portanto, que, se a *Invenção de Orfeu* não se contenta apenas com um retraçamento da fixidez formal – normalizada –, são as apreensões falhas dos encontros fortuitos que, entre os cortes e as montagens angustiadas, embaralhadas, embaraçosas do *epos* e das *liras* de outros, tornam sensíveis ou, pelo menos, consideráveis alguns sentidos desaparecidos – talvez silenciados. Nesse sentido, elas chegam a recapacitar e a reforçar uma aproximação do furo, da fissura vez e outra sobrepassados... com aquela monumentalidade aurática conferia ao *epos* e às *liras* de outrora. Obviamente, a miríade problemática que retorna e se insurge a partir daí não se resolve, nem se dissolve de todo com a mera observação ou a re[a]presentação da ruína, do despedaçamento. Pois, antes disso, uma abordagem mesmo que inconclusiva do que resta como *caput mortuum* reitera, no passo a passo das reformulações dos versos, um não esquecimento de que a *poiesis* prossegue mais além da estética, em-tremeada à ética, à vivibilidade possível do “eu”, do “nós” – ambos necessária e permanentemente assolados pelo impossível e pelo contingente, ou melhor, pelo que nunca deixa de se apresentar como não se desejava ou esperava, bem como pelo que sempre deixa de não se apresentar como se desejava ou esperava. Assim, para dar ouvidos a algo do “lúcido delírio”²⁷⁷ materializado pelos versos e estrofes da *Invenção*, caberia sustentar que sua singularidade “monstruosa” tem relevo na força com que aponta para uma dimensão equivocante no cerne dos dizeres, desdobrando um modo despedaçado das advertências, dos conselhos. Eles, outrossim, permitem entrever sombras nas obras... “o resto projeta sombras” [13, X, pp. 887; 440] – pois finalmente não se faz alusão ao uso fulminante das “sombras”²⁷⁸?

²⁷⁷ MENDES, Murilo. “Invenção de Orfeu”, in: LIMA, Jorge de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 914.

²⁷⁸ Essa sorte de jogo de som e sentido, de ecos e diferenças entre “sombras”, “obras” e “sobras” foi recolhido através do acento portenho de uma pesquisadora enquanto lia seu texto em português – com um “s” sibilante alongado ao pronunciar “as/obras”. Faço referência à leitura do ensaio “Não entender, o canteiro de obras ou a pedagogia possível”, escrito por Luciana di Leone para ser apresentado, em 30 de outubro de 2014, na mesa “Literatura, arte e política”, que fez parte do evento *Raúl Antelo: ficções críticas, arquivos, arqueologias*, realizado no Museu de Arte do Rio de Janeiro entre 30 e 31 de outubro de 2014. Disponível no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=CnNethOtsB8>. Vale lembrar que Luciana di Leone traz uma singular referência às “Notas concretas y precisas” que Eugenio D’Ors, insigne estudioso do barroco como *eon* reversivo, agregou em torno de Francisco José de Goya y Lucientes. Nesse texto, há um trecho – “Olla podrida” – em que Eugenio D’Ors assume que “las obras de

Não esqueçais, escribas, os somenos,
as geografias pobres, os nordestes
vagos, os setentriões desabitados
e essas flores pétreas antilhanas.

Há nesses mapas números pequenos,
uns tempos esbraseados para pestes
e muitos ossos tíbios chamuscados,
faces perdidas, formas inumanas.

Não esqueçais, escribas, ir contando
nas cartas o que está aparente, ao lado
das invenções em seu fictício arranjo.

E os pequenos orgulhos, sempre quando
quereis fugir ao mundo persignado,
ó impenitente e despenhado arcanjo [5, I, pp. 630; 22].

Ou ainda:

Nem tudo é épico e oitava-rima
pois muita coisa desabada
tem seu sorriso cotidiano
e uns dorsos suados, pés humanos,
dois utensílios: João e Joana
com seus pequenos firmamentos
entre corujas e cumeeiras.
Ruas e ruas com as esquinas
e com os prostíbulos disfarçados
e essa mulata ausente ali,
com seu sorriso maternal
que uns homens míopes não percebem,

Goya son, tectónicamente, una ruina. Pero son una ruina *sabrosa*”, condizente com os picados ibéricos: “El mismo fraccionamiento, la misma mescolanza, la misma incoherencia íntima de las intenciones, parece dar a cada elemento, a cada fragmento, a cada *trope-zón* de materia pictórica, el máximo de su intensidad”. D’ORS, Eugenio. “Notas concretas y precisas”, in: *Blanco y Negro* [15 de abril de 1928]. Madrid, p. 34. Isso, em certa medida, conflui com as formulações da poética limiana do despedaçamento: composta por ingredientes pesados, de digestão difícil e... saborosos, ela demanda tempo para que não se sucumba aos esforços pela extração do máximo da intensidade. Segue-se como quem cata pedaços de carne em uma feijoada, embora, algumas vezes, também se depare com alguns ossos.

indo ao nível desses táxis,
bondes repletos de marítimos
que vêm de barcos gusanados,
atrás dos barcos, – limpas aves,
mais adiante os negros cais, será que há mar?
Será que há mar para um herói
olhar o céu à flor das águas? [...] [2, V, pp. 757-758; 227-228].

Se, na reconsideração do *Bateau ivre*, Furio Jesi destacava que, chegando a Paris, os monumentos – i.e., os lugares-comuns da cidade – eram retomados por Arthur Rimbaud com pústulas enegrecidas crescendo em suas superfícies, entre suas rachaduras²⁷⁹, é bem possível que Jorge de Lima tenha possibilitado dar de cara com um cenário ainda mais drástico precisamente com um regresso à ébria embarcação... sem esquecer seus tripulantes – os barões, varões, sargentos, colombos ou não –, seus desejos reiterados, seus sucessos passageiros, seus desastres e naufrágios em terras expostas às destruições, fissões e ficções. Nesse sentido, talvez se possa articular certa solidariedade com os conselhos e advertências de Francisco José de Goya y Lucientes, para quem, na análise do *Capricho 43* [fig. 13] proposta por Georges Didi-Huberman, a imaginação, a fantasia abandonada a sua própria sorte abre espaço para a consecução do pior dos mundos: *in extremis*, ela se depara com os sonhos da razão que multiplicam ou deixam multiplicar extravagâncias e desacertos da sociedade sob o jugo do interesse²⁸⁰, de uma vivibilidade sob o jugo do domínio senhorial – se não, governamental. Não obstante, sobre a mesa de operações do médico e escritor Jorge de Lima, há formulações que, pelos cantos, decantam sedimentos, resíduos, faces perdidas, formas inumanas e mais ossos tíbios chamuscados, sem esquecer os esterco do mundo, os cabos-não a ser dobrados, os encadeamentos

²⁷⁹ Cf. JESI, Furio. *Lettura del “Bateau ivre” di Rimbaud*. Macerata: Quodlibet, 1996, p. 11: “Vi sono opere d’arte che hanno il privilegio d’essere materiate di luoghi comuni e di divenire esse stesse un luogo comune alla superficie della creazione dell’artista. In esse l’itinerario apparente che procede dalla novità per eccellenza dell’operazione creativa in flagranti e giunge alla non-novità per eccellenza della statua eretta dai posteri al creatore, si racchiude di fatto in un sol punto: sorta di pustola oscura sulla superficie di marmo, in cui tutte le impurità della pietra sono confluite – scoria saliente e punto di riferimento”.

²⁸⁰ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010-2011, p. 89.

de “sem” e “nem”, de somenos²⁸¹ e sem-nomes, quase anagramaticamente. Ou seja, aqueles que se confundem – ou são confundidos – com aqueles *capita mortua* acumulando-se, mesmo que imperceptíveis ou invisibilizados, na medida especialmente aurática do *epos* e das *liras* – dos monumentos tradicionais e históricos. “Nem tudo é épico e oitava rima”. O texto e sua contextura [se] expõem, assim, [como] produtos instáveis que trazem a performatividade da exumação e da redesignação, i.e., duas forças capazes de metamorfosear a rigidez das formas em formulas disponíveis à intrusão de algo que vem a partir do fora. Os [des] encontros históricos? Da modernidade? Até mesmo a fixidez do soneto – embora se mantenha com os dois quartetos e os dois tercetos – deixa de evocar o sentido “elevado” para apresentar o exercício da barbárie cotidiana apartada com uma dose de miopia. “Será que há mar para um herói / olhar o céu à flor das águas?”. A força da questão e do poema em que ela surge é capaz de colocar o leitor diante do efetivo mal-estar. Nesse sentido, havendo disposição suficiente para topar com a monstruosidade das advertências, dos aconselhamentos, quem sabe fosse interessante assinalar que o sustentáculo do “empenho em dizer o indizível e comunicar o incomunicável”²⁸² se desdobra até as profundezas mais obscuras – na “comunicação” da incomunicabilidade, na “dicção” da indizibilidade. Perceba-se, portanto, que o aspecto legível do texto da *Invenção* já não recai – sem restos, ao menos – sobre a tentativa nem sobre a necessidade de ultra-passar o que se impõe enquanto limite, i.e., o indizível e o incomunicável. Em vez disso, ele se volta para a existência do impossível e do contingencial no cerne da tentativa de comunicar, de dizer e no cerne dos próprios *media* – das línguas, das imagens, das reflexões e dos reflexos que porventura têm lugar através das circunvoluções do mar, do céu, da terra: ora, em cada ato “comunicativo”, em cada “dicção” se agi[gan]tam aqueles passos informes do resto, dos informantes monstruosos cuja nomeação permanece na vizinhança do que falta, claudica, escapa e/ou se perde, jogando com a redundância estrondosa, bombástica do vazio [de sentido, de significado] que insiste em se interpor – aqui e ali – no meio do caminho. Afinal, nada impede que Jorge de Lima possa ter recolhido e aproveitado até as últimas consequências – ou, se não, até o lúcido limiar do delírio, da suspensa lira –

²⁸¹ “Somenos” é o adjetivo que aponta para aquilo que é de menor valor ou importância que outro, ou seja, para aquilo que vem taxado como “irrelevante” e “inferior”.

²⁸² ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno. A lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: USP, 1997, p. 129.

as palavras que Adalgisa Nery lhe dirigira no poema mencionado no excurso «§» do final do segundo capítulo – justamente aquela a quem estavam dedicados os fluxos e os refluxos elípticos, eclipsados e eclipsantes de “O nome da musa”, colocados em um ângulo anamórfico.

Entretanto, recorde-se da virulência presente na negativa dirigida por ninguém menos que Sérgio Buarque de Holanda, ainda em 1952, aos arranjos da *Invenção de Orfeu*. Faz-se referência ao texto “Motivos de Proteu”. Reprovando a descontinuidade do périplo e o que se percebia como acomodação a modelos momentaneamente prestigiosos – tal qual na reabilitação do soneto aventada pela “Geração de 45”, depois dos arroubos [formais] dos modernistas propriamente ditos –, o autor das *Raízes do Brasil* preferia sublinhar...

sem arroubos de entusiasmo o hermetismo da última obra de Jorge de Lima [...] A obscuridade de sua linguagem não nasce, com efeito, de aproximações ou sínteses de significados remotos e exatos, mas, ao contrário, de uma distensão, de um intumescimento da linguagem, que, por vezes, parece tomar o aspecto de verdadeira elefantíase verbal²⁸³.

“Proteu”, “distensão”, “intumescimento da linguagem”, “elefantíase verbal” são os termos com que se faz notar certa exacerbação informe ou deformada da própria linguagem, de tal sorte que ela devenha hermetica e obscura. Proteu, deidade grega dos mares – para alguns, filho de titãs –, habitante das cercanias submersas da ilha de Faro – onde estava localizado o famoso farol de Alexandria –, contava com um dom premonitório e, concomitantemente, com a capacidade de assumir tanto o aspecto quanto a forma de qualquer ente animado ou inanimado da natureza. Caso fosse interpelado de maneira agressiva, logo se transformava em algo horroroso, esgueirando-se rapidamente pelos mínimos espaços das profundezas subaquáticas enquanto causava assombro – inquietação. Talvez não seja casual o fato de que, entre as inúmeras síndromes congênitas, haja uma que “homenageie”, por assim dizer, justamente tal figura mitológica. Trata-se da síndrome de Proteu, caracterizada pela configuração nem um pouco ortodoxa dos membros do corpo decorrente do crescimento de tumores subcutâneos – há cabeças descomunais, há braços, mãos, pernas, pés retorcidos tomados por ru-

²⁸³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Motivos de Proteu”, in: *O espírito e a letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 571. Publicado originalmente na edição de 10 de dezembro de 1952 do *Diário Carioca*.

gosidades ásperas, há colunas e caixas torácicas enjambradas em posições que levam a considerar horripilantes exceções às leis do equilíbrio e da gravidade. Em algumas situações, o intumescimento corporal é tão desmesurado e inaudito que chega até mesmo recordar aquilo que acontece com os acometidos pela elefantíase²⁸⁴ – a boa forma se expõe informe, deformada, como um *écart de la nature*. *Invenção de Orfeu* como um *écart de l'esthétique*? Seria ela ilegível? Como alguém restará idêntico diante de sua aparição?

Diga-se de passagem, esses desdobramentos participam do juízo – estético? – lançado por Sérgio Buarque de Holanda. Contudo, a despeito da tonalidade adversa e nada elogiosa apresentada, é possível que ele contenha elementos suficientes para permitir certa contorção de sentidos – passo outro... passo arriscado. O próprio Murilo Mendes, conforme se destacou parágrafos acima, aproximava o texto e a textura da *Invenção de Orfeu* à monstruosidade, ao lúcido delírio cujas fulgurações são difíceis de apreender apenas com as armas tanto da intuição quanto da sensibilidade crítica – i.e, os cantos e as estrofes mantêm-se díspares no que toca ao número dos versos, ao encadeamento das temáticas, aos seus arranjos semânticos e semióticos; eles acumulam e multiplicam vertiginosamente os mais variados estratos de outros textos, de tempos e espaços tal qual em um exercício infinito ou distendido de escritura e reescritura. Pois, depois de tanto dizer e desdizer, de fato, é preciso assumir de uma vez por todas – contando, é claro, com os riscos que isso acarreta – que se está aqui face a face com aquela presença de uma desmesura alucinada – muito embora não de todo disparatada – que carrega consigo o intumescimento da linguagem e a elefantíase verbal – sua degeneração? Mas como? Em quais condições? Por quê?²⁸⁵ O texto e a textura da *Invenção de Orfeu* que Jorge de Lima elaborou são espantosos – eles espantam, porém, atraem, inquietam. Ou melhor, traem a certeza da visão e a indiscutibilidade da revisão. Uma e outra são úteis, mas não exatamente por suas eventuais capacidades de apre-

²⁸⁴ O mais célebre portador da síndrome de Proteu, i.e., o britânico Joseph Carey Merrick [1862-1890], ficou conhecido entre os seguidores das exposições teratológicas sob o nome de *Homem Elefante*.

²⁸⁵ Essa pergunta tem a ver com a “comunicação” da incomunicabilidade, com a “dicção” da indizibilidade e, enquanto tal, há de receber uma abordagem mais específica ao longo do próximo capítulo deste percurso – quando a atenção se voltará para a relação entre alguns dos ensaios publicados por Jorge de Lima no jornal carioca *A manhã* e os poemas da *Invenção de Orfeu* que retomam os episódios da Queda, de Babel.

ender – sem equívocos, restos – uma essência, senão pelas falhas que mobilizam ao negar, denegar a existência de 10 000 estádios de amplitude – para fazer uso da fórmula aristotélica – que soam estupidamente teratológicos... “vejo sangue no ar”. Assim, os pontos que outros leitores da *Invenção* demarcaram para – a despeito de alguma e outra virulência – margear o périplo constituem indicativos de que há algo problemático rondando o texto, de que há algo aquém e além do pensamento, uma vez que insistentemente falta, claudica, escapa e/ou se perde ao longo da reversibilidade de altos e baixos, de superfícies e profundezas, nas múltiplas figurações de *das Ding* e do *caput mortuum*²⁸⁶. No entanto, esquecendo ou deixando de lado as imbricações de estudo e estupor, essa solidariedade inquietante e não menos salutar se encontra em certa medida escamoteada quando se dá de cara com a reiteração da *melée* péssimo-ótima, da regressão indigesta e/ou indigerível, do hibridismo épico-lírico que mais parece querer fincar os pés naquele terreno em que se acredita – em que se dá crédito – em um domínio e/ou em um governo de tudo e do todo, os quais, idealizados em função do *ser!!!* inquebrantável, não se sustentam como tais, pois, logo em seguida, emergem ou submergem aos pedaços, com furos e fissuras – com aberturas: “ser / todo poros, todo antenas, / informe poema bifronte, / espesso, áspero, conjunto, / negando a vida linear”, pois, afinal, “nem tudo é épico e oitava rima”.

²⁸⁶ Apesar da rigidez que eventualmente sustenta o paradigma da visão – i.e., segundo o qual o visto *é!!!* direta e imediatamente –, é possível que o médico e escritor Jorge de Lima, até em função do corte e montagem do “Espelho falso” magritteano, mais pendesse para o lado daquilo que Giorgio Agamben marcaria, anos mais tarde, na soleira do contemporâneo: “contemporaneo è colui che tiene fisso lo sguardo nel suo tempo, per percepire non le luci, ma il buio. Tutti i tempi sono, per chi ne esperisce la contemporaneità, oscuri. Contemporaneo è, appunto, colui che sa vedere questa oscurità, che è in grado di scrivere intingendo la penna nella tenebra del presente [...] I neurofisiologici ci dicono che l’assenza di luce disinibisce una serie di cellule periferiche della retina, dette, appunto, *off-cells*, che entrano in attività e producono quella specie particolare di visione che chiamiamo il buio. Il buio non è, pertanto, un concetto privativo, la semplice assenza della luce, qualcosa come una non-visione, ma il risultato dell’attività delle *off-cells*, un prodotto della nostra retina. Ciò significa [...] che percepire questo buio non è una forma di inerzia o di passività, ma implica un’attività e un’abilità particolari, che [...] equivalgono a neutralizzare le luci che provengono dall’epoca per scoprire la sua tenebra, il suo buio speciale, che non è, però, separabile da quelle luci”. AGAMBEN, Giorgio. “Che cos’è il contemporaneo?”, in: *Nudità*. Roma: Nottetempo, 2009, pp. 23-24.

Diante desse cenário, as considerações murilianas são um convite para instigações difíceis de negligenciar. Em primeiro lugar, elas dão espaço para um modo de aproximação do teor “protético” da *Invenção*, da sua textura a partir de uma instância de legibilidade que não se concentra apenas – ou preponderantemente – na forma, mas que atenta tanto para a força da desforra quanto para o poder de ataque pervivente, emergente, insurgente no entremeio reversivo da desarticulação dos elementos. Em conexão com esse ponto, também há a compreensão de que o procedimento gerador da *Invenção* não seria senão aquele das fotomontagens – como se procurou assinalar no segundo capítulo: a performatividade dos cortes e montagens cruza idéias, palavras, imagens, alegorias, sensações que, assim, transformam as categorias de espaço e tempo²⁸⁷. Ainda assim, para desdobrar um pouco mais esses termos, não seria o caso de perguntar se a “monstruosidade” da *Invenção* não traz consigo um conselho, uma advertência que incita ao não esquecimento do encontro fortuito – mas suficientemente metamórfico – entre o numeral 100 e a preposição “sem” homófona, entre a sobreposição exponencial do Uno e seus reversos inescapavelmente permeados por ausências em presença? Tal questão, ao passo que aposta no despedaçamento e na disseminação poetizados por Roberto Piva ainda nos anos 60, não surgiria de maneira tão somente casual, posto que até mesmo na sua introdução para *A pintura em pânico*, Murilo Mendes já havia assinalado o interesse compartilhado com Jorge de Lima pelas fotomontagens que Max Ernst expôs em uma novela gráfica, cujo título, aliás, é no mínimo sugestivo: *La femme 100 têtes* [1929]²⁸⁸. Pois nesse exemplo da inventividade surrealista e da atração pela histeria – tal qual em *Nadja* [1928], de André Breton²⁸⁹ –, a hesitação entre semiose e semântica,

²⁸⁷ Cf. MENDES, Murilo. “A luta com o anjo”, in: LIMA, Jorge de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 918; 921.

²⁸⁸ “O conselho veio de Rimbaud: desarticular os elementos. Aplicado ao desenho e ao *ballet*, tal princípio provocou excelentes realizações. Por exemplo: *La femme 100 têtes*, de Max Ernst, e *Bacanal*, de Salvador Dalí. O livro de Max Ernst inspirava-me. Faltavam-me, porém, a paciência, a perseverança. Jorge de Lima tem tudo isto, e mais ainda. Começamos juntos o trabalho. Mas dentro em breve ele ficava sozinho. O anti-técnico abandonava o técnico. Em última análise, essa desarticulação dos elementos resulta em articulação”. MENDES, Murilo. “Nota liminar”, in: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico. Fotomontagens*. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2010, p. 36.

²⁸⁹ Cf. FER, Briony. “Surrealismo, mito e psicanálise”, in: FER, Briony et alii. *Realismo, Racionalismo, Sur-realismo. A arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac Naify, 1998, pp. 185-186: “No final do livro, *Nadja* vai para um hospício.

som e sentido se apresenta sem véus: mulher de *cent* [cem] cabeças e *sans* [sem] cabeças, aquela que não se restringe aos trilhos apreensíveis pelos cálculos ou pelos encadeamentos da razão ela mesma, da cabeça ela mesma.

Ora, sob o signo do mítico Proteu – i.e., a deidade de muitas cabeças e nenhuma –, a *Invenção* não teria motivo para ser tão direta ou imediata quanto aquele título proposto por Max Ernst. Mas levando-se em consideração o uso multifacetado dos textos e sentidos engendrados por outros, os quais se mostram sucessivamente recortados com a tesoura de condão e remontados no horizonte da inquietação, a legibilidade da contextura da *Invenção* se desloca para outro patamar: diferido, diferente e, quem sabe, redesignativo. O alvo disso recai sobre aquilo que resta por trás dos *epos* e das *liras* encadeadas verso a verso, século a século pela tradição das letras, notadamente aquela que permanece dependente do fictício arranjo, da certificação, da crença na manifestação direta e imediata do “eu” e do “nós”, todos os dois completos, unos, jamais despedaçados. Diante disso, há essa desforra limiana ou, talvez, esse “desaforo” laminar – cortante – do barão assolado por ausências múltiplas que descortina sua *Invenção*, seu lúcido delírio tão bem-vindo. Sem brasão, sem gume, sem fama, sem dama, sem ser escutado e *con-*decorado de manchas, ele anda cambaleante em seus passos revolvendo cabos-não a serem dobrados, tal qual seu engenheiro noturno diante dos túneis forrados de papel arrastando os somenos, desenterrando os sem-nomes junto com a suspensa lira de Orfeu – suspensa! Por fim, há os 100 sentidos que emergem e submergem revolvendo sucessivas circunvoluções em torno da *Coisa* e do *caput mortuum*, em torno do forado-significado, do menos de sentido e dos sem sentidos que se coagulam decantando, na página, diante dos olhos, facetas ora fulgurantes – como as musas e as damas – ora abjetas – como os esterco do mundo. Dizendo de outro modo, nessa sorte de regressão excursiva ao *epos* e às *liras*

A ‘mulher’ estava ligada à loucura, à histeria, e portanto ao primitivo, como mais próxima do irracional e como o constante ‘outro’ [...] A fantasia, portanto, não era somente sobre a feminilidade, mas também sobre os desejos dos homens e a masculinidade [...] A Nadja do texto de Breton não é uma mulher real, mas uma representação [...] Ela é o objeto de seus desejos, mas ao mesmo tempo articula os mecanismos da sua fantasia”. Tal qual se destacará no próximo capítulo, a questão dos desejos dos homens também emerge centralmente na novela *O anjo*, publicada por Jorge de Lima em 1934. Nela o personagem cujo nome próprio é “Herói” [!!!] se apaixona pela dama Salomé – outro nome de histórico bastante interessante – e praticamente perde a cabeça.

de outros, encontra-se menos *ser!!!* que reflexo e reflexão tanto do múltiplo quanto do vazio subjacente onde se pressupunha haver sempre positividade ou presença inexoravelmente apreensível, representação plena. Não seria essa coincidência hesitante – 100 e sem – aquilo que está à espreita no mote pela modernização da epopéia? O problema, com isso, passa a recair na própria compreensão ou formulação limiana do moderno e do homem desenraizado – para fazer eco ao significante caro a Simone Weil –, flutuante nas naus e claudicante nos versos de Arthur Rimbaud, cartesianamente maquínico e, depois, transformado em utensílio nas esteiras dos fordismos e taylorismos, submerso no fundo do navio negreiro, chamuscado em muitas fogueiras e então esquecido, apenas por exemplo. Até aqui, talvez haja elementos bastantes para considerar que isso faz referência aos encontros desestabilizantes entre determinado investimento imaginativo e seu esvaziamento, ao jogo entre a insurgência e a elaboração – com restos – das ausências em presença: épica 100 *epos*, lírica 100 *liras*, 100 sentidos. Mas tudo isso para alimentar um monstro de 10 000 mil estádios? Tal questionamento, porém, antecede à percursividade da *Invenção de Orfeu*. Conforme se apresentará ao longo do capítulo seguinte, ele aparece em *O anjo*. Nele, retoma-se a “fragilidade” inescapável, por assim dizer, do “eu” e do “nós”, quer isso se trate da redução da pessoa à unidade, quer isso se remeta ao projeto civilizatório. Um retorno aos eventuais “prototextos” da *Invenção de Orfeu* pode funcionar como modo de acolhimento da possibilidade de que tanto a modernidade quanto o homem emergente ou insurgente sobre a mesa de operações do médico e escritor Jorge de Lima convoque certa atenção para um encontro traumático, ou melhor, para um desencontro que, no cerne dos ditos, escritos e ouvidos, se impõe com força imprevisível e incomensurável, expondo furos, fissuras, fictícios arranjos e efetivas ignonímias enquanto mobiliza uma reabertura das formulações, no mínimo. Há outro *pas...so*. Mais, ainda.

Se *Invenção* decanta uma história, i.e., “a história mal-dormida de uma viagem” e se aprofunda na unidade febril, na sucessão de fissões através da instância de contato entre construções e destruições, entre exumação das formas e redesignação de suas forças, entre esvaziamento e uma sorte de [des]investimento imaginativo, ela também se relaciona de um modo especialmente ambíguo com o *epos* e as *liras* de outros. Ou seja, por um lado, esses textos clássicos – ora amados, ora decorados ao sabor dos automatismos que vicejam nos liceus – se põem diante de uma escritura que os homenageia na exata medida em que os retoma para sacudir as poeiras e retirá-los do esquecimento, quase como que evocando Jacques Derrida antes que ele imaginasse um ditado da poesia:

“Eu sou *um* ditado, profere a poesia, decore-me, recopie-me, vele-me e guarde-me, olhe-me, ditada sob os olhos: trilha sonora, *wake*, traço de luz, fotografia da festa em luto”²⁹⁰. É exatamente nesse sentido que a performatividade, a operatividade encenada ao longo da *Invenção de Orfeu* se apresenta enquanto multiplicação obsessiva das referências: há uns 100 textos – quem sabe, até mais; por que não? – acumulando um coral de ecos nos mínimos espaços entre letras, versos e estrofes. Por outro, cada um desses ecos se metamorfoseia em veículo de um “não mais” – não mais do mesmo jeito. Não há só diferença e diferimento, senão especialmente uso daquilo que vem diferente e diferido. Segundo Jacques Derrida, se “não há poema sem acidente, [se] não há poema [...] que não abra ferida”²⁹¹, com *Invenção de Orfeu*, expõem-se e se arranjam em séries feridas que não “participam” ou não fazem parte da apreciação do *epos* e das *liras* dispostas nos termos dos ditames mais clássicos. Justamente daí que, com sua panóplia estranha e inesperada, se dupliquem e, ao mesmo tempo, se desdobrem aquelas feridas que não apontam senão para um menos de sentido ou para um sem-sentido – i.e., *caput mortuum* – entremeado e confundido ao fora-do-significado – i.e., *das Ding* – nos reveses dos inúmeros sem sentidos. Há, pois, nessa estratégica reformulação dos textos uma materialidade enviesada ou mesmo oblíqua – tão rica em dobras, camadas e estratos quanto um artefato barroco transbordante²⁹² – que realiza um não esquecimento dos que, através do decurso histórico, jazem na condição de *somenos...* de corpos *sem-nomes*.

Mas ainda é possível nomear de outros modos esse efeito produzido com os cortes e montagens – uma maneira de isso se configurar veio, páginas atrás, com um apontamento do caráter destrutivo e do canteiro de obras na textualidade limiana. Ora, na ambivalência do uso dos

²⁹⁰ DERRIDA, Jacques. “Che cos’è la poesia?”, in: *Inimigo Rumor*. Num. 10. Rio de Janeiro: Edições 7letras, mai. 2001, p. 113.

²⁹¹ Ibidem, p. 115.

²⁹² Cf. WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 69: “o barroco constitui a oposição mais perfeita ao gótico. *O gótico acentua os elementos de construção*: molduras firmes, conteúdo leve; *o barroco acentua a matéria*: a moldura desaparece inteiramente ou então permanece, mas, apesar de um desenho rude, não é suficiente para conter a massa que transborda”. De certa forma, essa questão se torna sensível – especial e exemplarmente na *Invenção* –, com os “temas” pouco ou nada costumeiros na forma-soneto, com os versos excessivos – plenos de puro gozo do significante, tal qual aventou Eduardo Sterzi – sem qualquer separação em estrofes, mas também com os cortes e montagens de textos outros, de contextos e de tempos outros.

textos outros, ao passo que 100 e sem significâncias se reconfiguram, o *epos* e as *liras* se defrontam com a exemplificação da relação excepcional que obliteram. Ou seja, tal qual diria Walter Benjamin na tese VIII de filosofia da história, surge um efetivo estado de exceção²⁹³ em que o *epos* e as *liras* estão perpassados, se não assolados, por dobras do dentro e do fora, da transcendência e da imanência, de modo que não permanecem nem incluídos na norma nem tampouco excluídos dela, senão incluídos por meio da sua exclusão²⁹⁴. Com isso, procura-se as-

²⁹³ Veja-se BENJAMIN, Walter. “Tese VIII”, in: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 83: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ no qual vivemos é a regra. Precisamos chegar a um conceito de história que dê conta disso. Então surgirá diante de nós nossa tarefa, a de instaurar o real estado de exceção [...]”.

²⁹⁴ Cf. AGAMBEN, Giorgio. “Araldica e política”, in: *Categorie italiane*. Roma – Bari: Laterza, 2010, p. 105; cf. originalmente IDEM. “Introduzione”, in: MANGANELLI, Giorgio. *Contributo critico allo studio delle dottrine politiche del ‘600 italiano*. Macerata: Quodlibet, 1999, pp. 09-10: “La logica del barocco non è teologica, ma politica: la sua cifra non è la trascendenza, ma l’eccezione. Che cos’è un’eccezione? É una piega del fuori e del dentro, della trascendenza e dell’immanenza. Non è inclusa nella regola, ma nemmeno ne è esclusa; piuttosto, vi è inclusa attraverso la sua stessa esclusione. Per questo l’eccezione è il concetto chiave della teo-ria barocca della sovranità, di quella *perpetua et absoluta potestas* che, uscita dai suoi cardini teologici, non può ormai che fondarsi e quasi sprofondare in se stessa; e il sovrano – cioè colui che decide dell’eccezione – è, del barocco, l’emblema fosco e supremo”. Essa citação, em sua referência ao vocabulário empregado pelo escritor italiano Giorgio Manganelli em romances como *La palude definitiva* [1991], evoca uma questão central no desenrolar das incursões iniciais de Giorgio Agamben em torno do *Homo sacer*, do estado de exceção. Ela remete às discussões entre Carl Schmitt – responsável por definir soberania na dependência da decisão pela exceção [cf. *Teologia política* (1921). Belo Horizonte: Del Rey, 2006, p. 07] – e Walter Benjamin, autor do *Trauerspielbuch* [1925], no qual os atravessamentos do *tædium vitae* expunham a apreciação do soberano no beiral da indecisão ou da decisão constantemente adiada. Diante disso, note-se que, se Walter Benjamin mostrava conhecimento dos argumentos schmittianos, nem por isso deixava de contorcê-los: “O soberano representa a história. Toma em mãos os acontecimentos históricos como um ceptro. E este ponto de vista nada tem de privilégio das gentes de teatro, baseando-se antes em teorias jurídicas do Estado [...] O conceito moderno da soberania tende para um poder executivo supremo assumido pelo príncipe, o Barroco desenvolve-se a partir da discussão do estado de exceção, considerando que a mais importante função do príncipe é impedir-lo”. BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, pp. 57-58 [grifo meu]. Esse interesse pelo impedimento do estado

sinalar que a monstrosidade entre 100 e sem não redonda exatamente no movimento paródico²⁹⁵, pois ela está aquém e além de se contentar com a contraposição risonha – mais ou menos pelo viés da sátira zombeteira – à “regularidade” dos gêneros... sejam eles quais forem, híbridos ou nem tanto. Trata-se, antes, da insurgência inesperada, da erupção violenta das advertências e dos conselhos que assinalam uma certa resistência do sem[-]sentido entre 100 sentidos. E isso de tal sorte que essa monstrosidade de formas despedaçadas na *Invenção* amealha forças na justa desmedida com que opera a inclusão tanto da épica quanto da lírica de outros como que excluídas da “regularidade” do *epos* e das *liras*, rasurando sua suposta normalidade, distendendo-a por meio de circunvoluções elípticas. Primeiro, porque, nos cortes e montagens, contempla-se um “mais” que se reverte e se “reversifica” precisamente como marcação do “menos” persistente nos atos de palavra – daí que não devesse um mero acaso a repetições da preposição “sem” na aparição inicial do barão, a substantivação ou a pluralização dos significantes “Colombo” e “Cabo-Não”. Segundo, porque até mesmo uma tal marcação do “menos” tampouco basta para obliterar ou para suplantar as falhas e as faltas insistentes no “interior” – se é que esse termo cabe – dos atos de nomeação: se, por um lado, a evocação ou o não esquecimento dos “somenos” e dos “sem-nomes” ressoa, ainda que com outro sentido, uma continuidade da nomeação excepcional – pois exclui incluindo – relativa àqueles que jazem sem sentidos nos espaços e tempos eventualmente medidos segundo o *epos* ou as *liras*; por outro, também vale não esquecer a maneira pela qual se evoca nada mais nada menos que a própria musa no poema publicado em 1938: “Não te chamo Eva, / não te dou nenhum nome de mulher nascida, / nem de fada, nem

de exceção reside em um aspecto inexistente nos termos do jurista – esse desdobramento condiz com as vicissitudes de um barão condecorado de manchas e de um engenheiro noturno na interposição dos cabos-não e dos túneis forrados de papel: “O plano do estado criatural, o terreno sobre o qual se desenrola o drama trágico, determina também inequivocamente o soberano. Por mais alto que ele se eleve acima dos súbditos e do Estado, o seu estatuto insere-se no mundo da criação, ele é senhor das criaturas, mas não deixa de ser também criatura [...] na suprema criatura, pode emergir o animal com uma força insuspeita”. Ibidem, pp. 80, 83.

²⁹⁵ “Paródico” no sentido fixado por Giulio Cesare Scaligero em fins do século XVI, no qual se destacam dois elementos: a) certa dependência de um modelo preexistente; b) conservação da forma para inserir conteúdos novos ou incongruentes. Cf. SCALIGERO, Giulio Cesare *apud* AGAMBEN, Giorgio. “Parodia”, in: *Categorie italiane*. Roma – Bari: Laterza, 2010, p. 121.

de deusa, nem de musa, nem de sibila, nem de terra, / nem de astros, nem de flores. / Mas te chamo a que desceu do luar para causar as marés / e influir nas coisas oscilantes” – daí que *capita mortua* e *das Ding* se imiscuam em uma solidariedade inquietante que, contudo, não alimenta senão um percurso da *poiesis* do despedaçamento, bem como um percurso da *poiesis* no despedaçamento.

No que diz respeito aos dois pontos expostos acima, talvez ainda fosse interessante considerar que os arranjos dos versos e reversos na poética limiana – notadamente ao longo da *Invenção de Orfeu* – transbordam no limiar do flerte *avant la lettre* com um conceito ou uma leitura engendrada por Giorgio Agamben em torno do “ato de criação”²⁹⁶. Nas linhas iniciais desse estudo, o filósofo italiano retornava às palavras de Gilles Deleuze, dado que, em março de 1987, ele apresentara uma palestra com título igual em que “ato de criação” vinha como sinônimo tanto para “ato poético” quanto para “ato de resistência”²⁹⁷. Assim, Giorgio Agamben, utilizando a concepção de “resistência” exposta pelo filósofo francês em *Abécédaire*, por um lado, entenderia esse “ato de criação” na condição de ato favorável à liberação de uma potência de vida aprisionada ou ultrajada, por outro, reverteria sobre ele uma noção de *poiesis* especialmente relacionada ao binômio potência-impotência derivado da filosofia de Aristóteles. Na medida em que se aproveita, conforme o étimo latino *sisto*, certa equivalência entre “resistir”, “deter” e “parar”, também se considera que o que detém ou para a potência no seu movimento em direção ao ato não seria senão a “impotência”, i.e., a potência-de-não passar ao ato [gr. αδυναμία, *adynamia*], algo que não se confundiria sem restos com a ausência *tout court* de potência²⁹⁸. Está claro que esse aspecto surge enquanto desdobramento ou dobradura do interesse agambeniano pelo pensamento de uma potência [gr. δύναμις, *dýnamis*] que, na própria passagem ao ato, não se esgotasse, não se diluísse de todo como ato [gr. ενέργεια, *energeia*]. “Potência” viria, então,

²⁹⁶ Cf. AGAMBEN, Giorgio. “Che cos’è l’atto di creazione?”, in: *Il fuoco e il racconto*. Roma: Nottetempo, 2014, pp. 39-60.

²⁹⁷ Essa conferência deleuziana está disponível no seguinte endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>. Veja-se que, mais ao fim da leitura, Gilles Deleuze se propunha considerar as obras de arte em uma instância de alheamento à comunicação e à informação. Em vez disso, desdobrando as elaborações de André Malraux, as obras de arte e os atos que dela participam seriam mais condizentes com uma sorte de resistência à morte.

²⁹⁸ Cf. AGAMBEN, Giorgio. “Che cos’è l’atto di creazione?”, in: *Il fuoco e il racconto*. Roma: Nottetempo, 2014, pp. 44, 46.

como apontamento em favor da possibilidade, da disponibilidade do seu não exercício, da suspensão do ato, i.e., em uma relação específica com a privação [gr. στέρσις, *steresis*]. Daí que já não soe tão novidadeiro o apego desse teórico pelos livros IX e II da *Metafísica* e do *De anima* aristotélicos, posto que neles se assinala que qualquer um que esteja de posse de um saber ou de uma técnica – como o músico, o escultor, o arquiteto – pode dispor da sua privação. Ou seja: músico, escultor, arquiteto terão potência na medida em que puderem não-tocar, não-esculpir, não-construir, ao passo que puderem-não passar aos atos²⁹⁹.

Contudo, voltando ao ato de criação comentado por Gilles Deleuze e considerando especificamente o ato de criação na arte – aquele formulado, por exemplo, pelo poeta –, Giorgio Agamben se pergunta como se dá essa passagem ao ato, ou melhor, como acontece essa realização da potência-de-não. Uma resposta se delineia com a noção de que o ato de criação funciona mais ou menos como um campo de forças em cujos pólos circulam potência e impotência em consórcio com certa resistência, de tal sorte que ser artista ou fazer-se tal redonda no risco de estar à mercê da potência-de-não. Ou, para dizer com outras palavras, se uma dada potência, de acordo com Giorgio Agamben, coenvolve potência-de-ser/fazer e potência-de-não ser/fazer, essa passagem ao ato de criação na instância da arte acontecerá quando se transportar, no ato, sua própria potência-de-não³⁰⁰, sua própria inoperosidade, i.e., uma resistência que age como dimensão crítica que detém ou para o impulso cego e imediato

²⁹⁹ Cf. AGAMBEN, Giorgio. “La potenza del pensiero”, in: *La potenza del pensiero*. Vicenza: Neri Pozza, 2010, pp. 284-285.

³⁰⁰ Cf. IDEM. “Che cos’è l’atto di creazione?”, in: *Il fuoco e il racconto*. Roma: Nottetempo, 2014, pp. 46-47: se um pianista, i.e., aquele que está de posse de um saber ou de uma técnica de execução ao piano tem, ao mesmo tempo, a potência de tocar e a potência-de-não tocar, mas Glenn Gould – conhecido pelas interpretações entremeadas por murmúrios e gestos pouco ou nada usuais –, se mostraria como um dos que poderia-não não tocar, já que, enquanto não direcionaria sua potência apenas ao ato senão também a sua impotência, ele tocaria especialmente com sua potência-de-não tocar³⁰⁰. Vale sublinhar que o filósofo italiano se coloca distante da idéia de que uma criação condiz tão somente com uma “potência-de...” e que não seria capaz de outra coisa aquém ou além de se esgotar e se diluir em ato. Ora, se as criações seguissem com extrema ferocidade tal direcionamento, elas provavelmente redundariam em meras execuções, tão mecânicas quanto desprovidas da resistência que impulsiona sua potência-de-não.

da potência-de na direção ao ato³⁰¹. Um dos exemplos que o filósofo italiano traz não poderia ser mais instigante àquele que permanecer interessado pelos desdobramentos homofônicos de “100” e “sem”: trata-se da ratinha Josephine do conto kafkiano. Com sua impossibilidade de cantar, ela exibia o guincho que todos os ratos sabem produzir, mas que, desse modo, surgia liberado dos laços cotidianos e exposto em sua consistência³⁰².

Uma ratazana – figurinha impertinente e algo abjeta – no entre-meio da leitura que quer dar atenção à poética do despedaçamento de um médico e escritor que, por inúmeras vezes, foi considerada enquanto técnica e imageticamente inferior aos arranjos de Murilo Mendes – apenas para mencionar um exemplo –, pelo menos agora, não funcionará para demonstrar um desapareço. Muito pelo contrário. Ora, se, como propunha Dante Alighieri em um dos versos do seu “Paradiso”, “l’artista ch’a l’abito de l’arte ha man che trema” e se, tal qual destacava José Bergamín, “el poeta no es poeta sólo cuando canta, sino cuando pierde el compás”, a Josephine kafkiana aparece, nesse sentido, “aparentada” não somente ao barão sem... – embora condecorado de manchas, cantando sem ser escutado e ecoando cabos-não. Essa parentela ainda recai sobre o engenheiro noturno seguindo por seus túneis forrados de papel. Assim, afigura-se um modo de conferir materialidade àquilo que Giorgio Agamben sustentava ao assumir que a poesia – mesmo a “má” poesia segundo os ditames do saber e da técnica escritural – abunda ou viceja na suspensão e na exposição da língua³⁰³ já desnudada das elucubrações que a conformam nas estruturas – incorpóreas – da linguagem. Pois com os cantos do barão, com as orações dos colombo e dos heróis amarrados às galerias afundadas, com os túneis forrados de papel pelo engenheiro noturno não se opera senão aquela inoperosidade do *epos* e das *liras*, não se dá senão uma suspensão do ponto cego e imediatista que, para o bem e/ou para o mal, planifica as singularidades e suas circunvoluções nos ditames da regularidade, da normalidade³⁰⁴. Se “ino-

³⁰¹ Cf. AGAMBEN, Giorgio. “Che cos’è l’atto di creazione?”, in: *Il fuoco e il racconto*. Roma: Nottetempo, 2014, p. 52: “La potenza-di-non non è un’altra potenza accanto alla potenza-di: è la sua inoperosità, ciò che risulta dalla disattivazione dello schema potenza/atto”.

³⁰² Cf. Ibidem, p. 52.

³⁰³ Cf. Ibidem, p. 53.

³⁰⁴ Que nesse ponto tampouco se esqueça daquela fotomontagem apresentada e lida ainda no primeiro capítulo deste percurso, quando se destacaram os efeitos do corte e da montagem que retornam à elipse, ao eclipse.

perosidade”, como assume o filósofo italiano, não indica “ócio” ou “inércia”,³⁰⁵ com as monstruosidades entre os 100 textos e sem significâncias na *Invenção* ressalta-se uma espécie de resistência da *poesis*, i.e., especialmente através da procura pela sua relação com as decantações – com o não esquecimento dos gritos e balbucios dos somenos e sem-nomes que, nos atos de palavras épicas e/ou líricas, se esgotavam e se diluíam em canto não delirante. Os cortes e as montagens, nas febres e nas fissões que evocam ou... provocam, tornam consideráveis a língua – mais especificamente aquela portuguesa, no caso da *Invenção* – como portadora de gritos e balbucios que restam ou resistem aquém e além das intenções comunicativas e/ou informativas. Sua inoperância, ao inscrever o sem em 100 *epos* e *liras*, reverte e, ao mesmo tempo, desativa uma maneira de dicção para descortinar ao pensamento uma instância de dizibilidade esquiva, uma dimensão de uso da língua, que, sem redundar direta ou imediatamente nos ditados e escritos, os perpassa revolvendo

³⁰⁵ “Inoperância” é um conceito agambeniano que, até certa medida, se confunde com um verdadeiro campo operatório. Ele serve, por exemplo, para comentar a passagem aristotélica de *Ética* a Nicômaco [1097b] e para desdobrar tanto o “ato de criação” deleuziano quanto aquela *acquiescentia in se ipso* que Benedito de Espinosa considerava na demonstração da “Proposição 52” do livro IV da *Ética*: “Acquiescentia in se ipso est laetitia orta ex eo, quod homo se ipsum suamque agendi potentiam contemplatur”, i.e., conforme a tradução de Tomaz Tadeu: “A satisfação consigo mesmo é uma alegria que surge porque o homem considera a si próprio e a sua potência de agir”. SPINOZA, Benedictus de. *Ética demonstrada segundo a ordem geométrica, e dividida em cinco partes, nas quais são tratados*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, pp. 324-325. Cf. AGAMBEN, Giorgio. “Che cos’è l’atto di creazione?”, in: *Il fuoco e il racconto*. Roma: Nottetempo, 2014, pp. 58-59. Não obstante, nos termos expostos por Andrea Cavalletti em um ensaio a respeito de “Inoperosidade e atividade humana” [in: *Revista Cult*. Num. 180. São Paulo: Bregantini, jun. 2013: <http://revistacult.uol.com.br/home/2013/09/inoperosidade-e-atividade-humana>] deve-se entender esse tema da “inoperosidade” como prática, como se houvesse um verbo “operar” e que remetia ao gesto inverso ao de “operar”. O ensaio interessa, além do mais, por tratar da possível confusão entre o conceito agambeniano e o *désouvement*, de Maurice Blanchot – esse termo, presente em *O espaço literário* [1955], surgiria para marcar um limite imposto pela morte, quando, por assim dizer, a obra cessaria para dar lugar à obra da morte. “Inoperosidade”, segundo a leitura de Andrea Cavalletti, indica uma instância aquém da morte e “além” do mero trabalho ou da sua cessação: tratar-se-ia, portanto, de uma dimensão não voltada para certa passividade *tout court*, senão para uma inatividade que, resistente no cerne da própria potência-de ser/fazer, abre espaço para um novo uso, para uma potência-de-não não passar ao ato.

as contingências ou transbordando um tanto de impossibilidades vivificantes, posto que permitem a contemplação, enquanto pensamento do pensamento, do fato mesmo de que se fale quando a fala não é senão “palimpséstica” [7, X, pp. 883; 433] – aspecto que, no cruzamento entre Giorgio Agamben e Walter Benjamin, poderia levar a pensar na situação em que o *experimentum linguae* se aprofunda não extamente como perda da experiência, mas antes como *experiência da pobreza* que persegue a fala, decompondo-a ao sabor das falhas e das faltas³⁰⁶. Isso parece expor e reverter sobre a superfície do papel, da mesa de operações uma sorte de “fora” que, na língua tomada em sua parcela tão somente comunicativa, informativa, se esgota e dilui adquirindo contornos de *na-dería* tão insignificante quanto desconsiderável – precisamente, então: *somenos* e *sem-nomes*, quem sabe, outra vez diferidos e diferentes na resistência entre 100 sentidos e sem[-]sentidos.

³⁰⁶ Como esse *experimentum linguae* se constitui e se desdobra em uma *experiência da pobreza* é questão que será objeto de análise no próximo capítulo. Cf. AGAMBEN, Giorgio. “Glosse in margine ai Commentari sulla società dello spettacolo”, in: *Mezzi senza fine*. Turim: Bollati Boringhieri, 1996, pp. 69-70; e IDEM. “Schechina”, in: *La comunità che viene*. Turim: Bollati Boringhieri, 2007, p. 66. Cf. BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”, in: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 114-119.

«§»

Por menor que seja o cataclismo, as camadas inferiores afloram à superfície, com o subsolo transformado em paisagem. Nesta paisagem podem irromper os vulcões das revoltas.

Jorge de Lima. *Guerra dentro do beco*

Há certa confluência entre percepção dos [des]encontros do viver-junto, psicanálise e inquietação que subjaz por trás das últimas consequências da [re]visão. Ora, se Georges Bataille³⁰⁷, insigne professor da acefalia contra o robustecimento das fileiras nazi-fascistas, assumia que “a dualidade ou a multiplicidade das cabeças tende a realizar num mesmo movimento o caráter *acéfalo* da existência, pois o princípio mesmo da cabeça é redução à unidade”, Brionny Fer ressaltava que a hesitação usada por Max Ernst não fazia referência senão à *castração* tal como foi conceitualizada por Sigmund Freud nas circunstâncias da etiologia dos sintomas neuróticos:

o título da colagem de Ernst, *A mulher 100 cabeças*, possui dois sentidos, no trocadilho “100” e “sem”; a mulher de cem cabeças (uma imagem do tipo da Medusa) torna-se uma mulher sem cabeça (cuja cabeça foi removida) – dois temas freudianos para a castração usados muito explicitamente por Ernst³⁰⁸.

De fato, em meados de 1922, Sigmund Freud escreveu um texto cujo objeto era justamente a abordagem das relações da castração com “A cabeça da Medusa”:

A interpretação de temas mitológicos isolados não foi tentada com muita frequência por nós. Mas ela surge naturalmente em relação à horripilante cabeça cortada da Medusa. *Decapitar* = *castrar*. O horror à Medusa é, portanto, horror à castração, ligado à visão de algo. De muitas análises conhecemos o ensejo para isso; ele se dá quando o garoto, que até então não queria crer na ameaça de castração, enxerga um genital feminino. Provavelmente de uma mulher adulta, rodeado de pêlos; o da mãe,

³⁰⁷ BATAILLE, Georges. “Proposições”, in: *Acephale*. Num. 2 [21 de janeiro de 1937]. Desterro: Cultura & Barbárie, 2013, p. 20.

³⁰⁸ FER, Briony. “Surrealismo, mito e psicanálise”, in: FER, Briony et alii. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. A arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac Naify, 1998, p. 199.

no fundo. Se os cabelos da Medusa são muitas vezes retratados nas obras de arte como serpentes, estas procedem também do complexo de castração, e, curiosamente, por mais terríveis que sejam elas próprias, contribuem de fato para mitigar o horror, pois substituem o pênis, cuja falta é a causa do horror. *É a confirmação da regra técnica segundo a qual a multiplicação do pênis significa castração*³⁰⁹.

Note-se que essa coincidência de acefalia com bi ou multicefalia, significando a barradura à crença ou à certeza do Um todo pleno e completo pode trazer um elemento ulterior para o não esquecimento do desfecho funesto do mito órfico – como se observou ao longo do quarto capítulo – e, concomitantemente, do modo pela qual razões e cabeças “desarrazoadas” de diversas paragens vêm à tona e se [des]encadeiam metamorficamente no percurso convulsivo da *Invenção*. Por outro lado, valeria a pena não retirar do horizonte o aproveitamento da repolarização ou da reversibilidade entre os aspectos fulgurantes de *das Ding* e os mais abjetos do *caput mortuum*, uma vez que um e outro se entretêm ameaham na busca pela dama que, em seguida, confina com o encontro desastroso – repetido. Nas estâncias, a problemática dos [re]versos da *Invenção* segue até a soleira dos efeitos devastadores – aquém e além da palavra articulada e/ou articulável – que vêm no afigurar-se da Medusa no instante posterior àquela tentativa de redução à unidade. Trata-se, ademais, de algo bastante presente, por exemplo, na grande Alemanha idealizada por Adolf Hitler e seus partidários. A propósito, não seria inoportuno retornar às observações etimológicas de Giorgio Agamben no que toca à “Medusa” – i.e., à Górgona –, quando ele abordava a dificuldade dilacerante de os sobreviventes comunicarem, dizem *ipsis litteris* o horror do *Lager*:

A Górgona, antes de tudo, não tem rosto, no sentido que os gregos davam ao termo *prósōpon*, que significa etimologicamente “o que está diante dos olhos, o que se dá a ver”. O rosto proibido, impossível de olhar porque produz a morte, é, para os gregos, um não-rosto e, como tal, nunca é designado com o termo *prósōpon*. Contudo, tal visão impossível é, para eles, ao mesmo tempo, absolutamente inevitável. O não-rosto da Górgona não é só representado muitas vezes nas artes plásticas e na pintura dos vasos cerâmicos, mas o mais curioso é o modo pelo

³⁰⁹ FREUD, Sigmund. “A cabeça da Medusa”, in: *Obras completas*. Vol. 15. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pp. 326-327 [grifos meus]. Esse texto só viria a ser publicado depois da morte de Sigmund Freud, i.e., em 1940, no vigésimo quinto número de *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*.

qual é representado. “Gorgo, o ‘anti-rostro’ só é representado de frente... em um inelutável afrontamento dos olhares... este *antiprósōpon* é oferecido ao olhar na sua plenitude, com uma ostentação clara dos sinais da sua arriscada eficácia visual”. Rompendo a convenção iconográfica que sustenta que, na pintura dos vasos cerâmicos, a figura humana é normalmente retratada de perfil, a Górgona carece de perfil, sendo sempre apresentada como um disco plano, privado da terceira dimensão, ou seja, não como um rosto real, mas como uma imagem absoluta [...] O *gorgoneion*, que representa a impossibilidade da visão, é o que não se pode deixar de ver³¹⁰.

O contato entre a barradura do que se esperava, desejava apreender direta e imediatamente – o “rostro” uno – e o ponto cego da visibilidade enquanto tal – o que não se pode não ver –perpassa as referências medusinas da inquietação contida nos deslizamentos dos desejos em desastres ou destruições, nos intercursos infindáveis de ficções e fissões. Mas não só. Isso surge na performatividade, na operatividade das fotomontagens de Jorge de Lima, onde estava em jogo a decantação dos sedimentos e resíduos, das faces perdidas e formas inumanas. Nesse sentido, sobre a mesa de operações do médico e escritor, parece reformular-se com considerável constância uma aposta na capacidade de dar “forma” ou “matéria” – informe e informante – à inescapabilidade da falta, das ausências em presença; em suma, da negatividade no cerne até mesmo da positividade que porventura tenta[va] certificar ou fazer crer no *ser!!!* da Coisa, das coisas quaisquer. Tais elementos permitem colocar, portanto, lado a lado aquela evocação monstruosa apresentada nos dísticos iniciais do poema de abertura do canto IV com aquelas outras figuras femininas [de] “100 cabeças” / “sem cabeças” que Jorge de Lima produziu nos anos 30 [figs. 11³¹¹, 14, 15 e 16]:

³¹⁰ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Tradução modificada. São Paulo: Boitempo, 2008, pp. 60-61. Cf. ed. orig. *Quel che resta di Auschwitz*. Turim: Bollati Boringhieri, 1998, p. 48. Ademais, note-se que tal excursus etimológico proposto pelo filósofo italiano conta especialmente com uma tentativa de desdobrar aquela afirmação de Primo Levi segundo a qual os muçulmanos – i.e., aqueles judeus aprisionados nos campos de concentração nazistas e que, então, tinham se deparado com a espacialidade da mais radical dessubjetivação, da mais radical impossibilidade de ver e conhecer – se encontravam permanente e violentamente despossuídos de qualquer proteção simbólica face a face com o rosto da Medusa, da Górgona.

³¹¹ Vide nota de número 269, neste capítulo.

Um monstro flui nesse poema
feito de úmido sal-gema.

A abóbada fria estreita mana
a loucura cotidiana.

Pra me salvar da loucura
como sal-gema. Eis a cura.

O ar imenso amadurece,
a água nasce, a pedra cresce

Mas desde quando esse rio
corre no leito vazio?

Vede que arrasta cabeças,
frontes sumidas, espessas.

E são minhas as medusas,
cabeças de estranhas musas.

Mas nem tristeza e alegria
cindem a noite, do dia.

Se vós não tendes sal-gema,
não entreis nesse poema [1, IV, pp. 726; 179].

Qualquer elemento no texto e na contextura da *Invenção* é passível de recair em enigma ou em [in]compreensibilidade claudicante, fugidia – como as palavras também faltam para dar conta do que se afigura a partir do corte perpetrado pela tesoura de condão limiana ao longo das séries de fotomontagens. Considerou-se há pouco que o monstro feito de úmido sal-gema faz referência à construtividade que vem com a assunção dos restos, i.e., do que insiste em permanecer aos pedaços tanto por ter sofrido uma destruição quanto por sempre escapar – cabeças de mortos e/ou *capita mortua*. Porém, não é possível excluir o risco de que tais elaborações se mostrem apenas como hipótese, ou seja, como “verdade” mentirosa e não como a tão esperada ou desejada verdade última... “verdadeira” do texto, de sua contextura, de seus sentidos plenos. Dessa maneira, é na condição de um exercício alargado das conjecturas – dos reflexos e das reflexões – que se opta por conferir relevo ao pronome possessivo “minhas” presente no poema como se ele então encadeasse um nome [de autor] estampado no frontispício da *Invenção de Orfeu*

às figuras femininas [de] “100 cabeças” / “sem cabeças” apresentadas a Mário de Andrade. Nesse sentido, “são minhas as medusas”, suas medusas – de Jorge de Lima –, suas “cabeças de estranhas musas” [de] “100 cabeças” / “sem cabeças” que porventura se fazem consideráveis também nas fotomontagens.

As três primeiras dessa série [figs. 11, 14 e 15] não deixam de indicar a operatividade, a performatividade que consistiria em cortar Fotografias femininas, provavelmente retiradas de revistas de moda, para, em seguida, substituir suas cabeças por outras figuras: uma gigantesca cabeça de gorila [fig. 11], uma medusa – *ad literam e sub specie imaginis* – proveniente das mais gélidas e obscuras profundezas do oceano [fig. 14], um escafandro metálico que flutua ou repousa, meio tresloucado – bem deslocado? –, sobre o colo [fig. 15]. Apesar de inexistir, na marginália dessas imagens, qualquer lema ou epígrafe – algo que não ocorreria no livro *A pintura em pânico* –, ainda é possível considerar que essas “estranhas musas” de Jorge de Lima expõem pelo menos dois aspectos. Por um lado, ressaltam o protético que está nas figurações e especulações a que os homens se identificam, alienando-se até o ponto de – não poucas vezes – dizerem “eu sou aquele que está ali, naquela superfície”. Então, essas apresentações viriam *pari passu* tanto com a pontuação rimbaudiana do eu como outro³¹² quanto com os desdobramentos lacanianos do estádio do espelho enquanto formador da função egóica: “o ponto importante é que essa forma (i.e., especular) situa a instância do *eu*, desde antes de sua determinação social, numa linha de ficção”³¹³. Tal formulação do estado das coisas já seria suficiente para causar certo efeito de estranhamento. Ora, nesse recurso às duplicações e espelhismos parecem marcar justamente a inscrição da ausência que pervive sempre aqui, ali e aí, seguida de uma sorte de multiplicação. Há o simiesco, há o medusino e ambos se avizinham, escamoteando-se em alguma medida com o escafandro – vestimenta por si mesma ambivalente, posto que evoca resguardo e exploração, certa fragilidade e ímpeto desmesurado. Essa dubiedade se mostra inclusive na elegância senhorial das peles e tecidos, na afetação desinteressada das poses e gestos, na mi-

³¹² RIMBAUD, Arthur. “Carta a Paul Démeny escrita em Charleville em 15 de maio de 1871”: <http://www.mariaritakehl.psc.br/conteudo.php?id=125>. Ou seja, “Car je est un autre [...] Cela m’est évident: j’assiste à l’eclosion de ma pensée: je la regarde, je l’écoute: je lance un coup d’archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient dans un bond sur la scène”.

³¹³ LACAN, Jacques. “O estádio do espelho”, in: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 98.

xórdia das cabeças que vagam, divagam – ou mudam, pelo menos –, enquanto corpos meio que se amparam por colunas grossas no primeiro plano, por cigarros na mão, por uma espécie de duplo afastado – ou será repellido? – mais ao fundo. Mesmo assim, talvez não haja como esquecer a cabeça que continua decaída ao passo que recebe sustento por meio de certa traquitana hospitalar; coroados pela boca pintada e, ao mesmo tempo, plena de rigidez silenciosa, seus olhos esbugalhados cravam obliquamente no espectador e sua cabeleira brilhante desliza rumo ao chão, redundando em uma atmosfera de sonho que logo se metamorfoseia em pesadelo, vigília sobressaltada – ela chega e “arrasta cabeças, frentes sumidas, espessas”, anamorficamente [fig. 16].

Se as [nossas] figuras vêm constantemente contornadas pela bi ou pela multicefalia, por outro lado, algo da acefalia uma hora ou outra também se apresenta – assombrando e inquietando, furando e fissurando, i.e., abrindo. Georges Bataille, no verbete “Arquitetura” publicado em *Documents*, sinalizava que uma das explicações para tamanho desapresso diante do progressivo afastamento entre pintura e academicismo – em pânico – não estava senão na emergência dos processos psicológicos mais incompatíveis com a estabilidade social³¹⁴. Aliás, a tese desse ensaio indica que a ordenação matemática imposta às pedras, dissimuladamente solidária ao estímulo favorável à perfeição representativa nas academias de belas artes, se afigura enquanto ideal de acabamento evolutivo das formas terrestres. Isso de tal maneira que “os homens representam aparentemente, no processo morfológico, apenas uma etapa intermediária entre os macacos e os grandes edifícios”³¹⁵. Nesse sentido, atacando seja a monumentalidade arquitetural, seja aquela representativa, atacar-se-ia tanto o homem quanto a insuficiência da predominância humana sobre as demais matérias informes³¹⁶. Ora, esse poder de ataque, essa força de desforra circunda a série de Jorge de Lima especialmente no instante em que – passada a sucessão das cabeças simiescas, medusinas, resguardadas com ímpeto pelo escafandro –, surge quase a mesma personagem das outras fotomontagens sem cara, com um branco ovalado tomando-lhe a porção do encéfalo. Mais ainda: como espaço de pura imagem e desdobrando-se no jogo entre mostraçãõ irônica e pavorosa, essa série limiana chega a ser capaz de tornar sensível – se não

³¹⁴ Cf. BATAILLE, Georges. “Arquitetura”, in: *Inimigo Rumor*. Num. 19. Rio de Janeiro – São Paulo: 7letras – Cosac Naify, 2º semestre de 2006 / 1º semestre de 2007, p. 79.

³¹⁵ Ibidem, p. 79.

³¹⁶ Cf. Ibidem, pp. 79-80.

de representar – até mesmo uma mínima parcela da irrepresentabilidade, daquilo que não se pode não ver e, apesar disso, perpassa o vivo. Isso emerge, então, para que também se pergunte a respeito do animalesco que resta e da barradura que estará “a olhos vistos” vendo-se. Afinal, conforme sublinha Giorgio Agamben, a representatividade – por mais perfeita que se deseje ou espere – permanece trazendo algo de teatral³¹⁷ e, concomitantemente, algo de bem efetivo, palpável na dimensão dos efeitos sobre a realidade até mesmo nas circunstâncias das caras mais cotidianas, das nossas 100 cabeças / sem cabeças quando as percebemos através das superfícies especulares – reconhecendo-as ou não³¹⁸. Ademais, é provável que isso não continue alheio, pelo menos não de todo, ao conselho, à advertência da *Invenção de Orfeu*, cujo percurso monstruoso agi[gan]ta um poema bifronte onde “nem tudo é épico e oitava-rima, / pois muita coisa desabada / tem seu sorriso cotidiano”.

³¹⁷ Cf. AGAMBEN, Giorgio. “L’Io, l’occhio, la voce”, in: *La potenza del pensiero*. Vicenza: Neri Pozza, 2010, pp. 94-95.

³¹⁸ Em um texto sobre a cara, Giorgio Agamben considera que ela é tanto o ser irreparavelmente exposto do homem quanto o seu restar escondido justamente nessa abertura. Além do mais, retrazando as pontuações arendtianas segundo as quais a exposição é o lugar por excelência da política, agrega que o poder dos Estados nacionais não está fundado apenas sobre o monopólio do uso legítimo da violência, mas especialmente sobre o controle e a apreensibilidade das aparências. Nesse sentido, a política totalitária do moderno estaria inscrita preponderantemente na vontade de auto-apropriação total – por um lado, o impróprio expande seus domínios a todos os cantos na condição de irrefreável vontade de falsificação e consumo, tal qual nas democracias industriais avançadas; por outro, o próprio pretende excluir, retirar de si toda e qualquer impropriedade, tal qual nos assim chamados Estados totalitários. Cf. IDEM. “Il volto”, in: *Mezzi senza fine*. Roma: Nottetempo, 1996, pp. 74-80.



Fig. 11 – LIMA, Jorge de. “Sem título” [193?]. Fotomontagem. Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, Fundo Mário de Andrade. *A pintura em pânico. Fotomontagens*. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2010, p. 29.



Fig. 12 – ALDOVRANDI, Ulisse. “Puella pilosa annorum duodecim”. *Monstrorum historia cum paralipomenis historiae omnium animalium*. Bolonha: Typis Nicolai Tebaldini, 1642, p. 17.

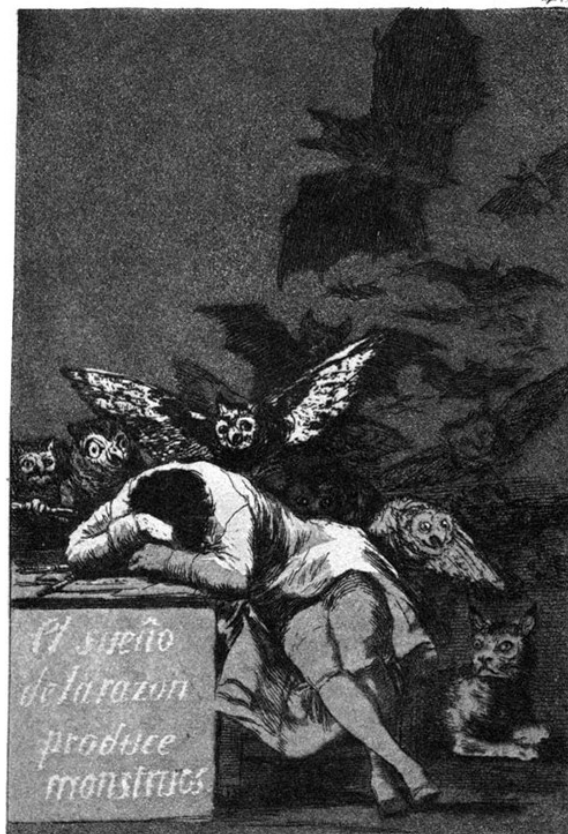


Fig. 13 – GOYA Y LUCIENTES, Francisco José de. “Capricho 43” [1798]. Água-forte e água-tinta. Museo Nacional del Prado, Madri. DIDI-HUBERMAN, Georges. *¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010-2011, p. 83.



Fig. 14 – LIMA, Jorge de. “Sem título” [193?]. Fotomontagem. Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, Fundo Mário de Andrade. *A pintura em pânico. Fotomontagens*. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2010, p. 27.



Fig. 15 – LIMA, Jorge de. “Sem título” [193?]. Fotomontagem. Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, Fundo Mário de Andrade. *A pintura em pânico. Fotomontagens*. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2010, p. 25.



Fig. 16 – LIMA, Jorge de. “Sem título” [193?]. Fotomontagem. Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, Fundo Mário de Andrade. *A pintura em pânico. Fotomontagens*. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2010, p. 28.

VI

Heróis... Não. Heróis **«Do olvido genesiaco»**

Vivemos numa época particularmente curiosa. Descobrimos com espanto que o progresso selou uma aliança com a barbárie.

Sigmund Freud. *O homem Moisés e a religião monoteísta*

“Contra os heróis espetaculares”. Esse foi o título escolhido por Jorge de Lima para o texto que publicaria na edição de 12 de março de 1942 do jornal carioca *A manhã* – ou seja, pouquíssimo tempo depois dos ataques de submarinos do Eixo a cinco navios de bandeira brasileira ocorridos nos primeiros meses daquele ano. Segue, pois, esse texto na íntegra:

Coisa mais oposta à verdade não existe do que a representação da humanidade como um aglomerado de seres irresolutos, pigmeus indiferentes donde emerge a mitológica exceção do herói decorativo e estanque, quase sem parentesco com a imensa multidão dos abúlicos que o circundam. Nesta “mise-en-scène” do herói há uma reminiscência do superhomem-teuto (esta designação foi empregada pela primeira vez por São Gregório-o-Grande, num sentido puramente cristão...), que abrindo um abismo entre o herói e o homem ecumênico, o homem diuturno, consegue desencorajá-lo, convencê-lo de sua nenhuma consangüinidade com o seu convencional tipo de herói excepcional e inhumano. A sagacidade e o utilitarismo dos antigos chegaram mesmo a representar o semi-deus, no herói que consegue imortalidade por sua destemerosidade e suas manhas: este fazia a ligação entre dois mundos diferentes: o dos mortais imperfeitíssimos e o das criaturas olímpicas. Com o cristianismo, o conceito do herói exceção humana decaiu para se concentrar nos limites da pessoa contingente: “secundum hominem”. Para a perspectiva cristã não há verdadeiramente nenhuma diferença entre o heroísmo do guerreiro “psicharlesco” e o da humilde operária fiel à sua obrigação e aos seus deveres. Nenhuma vida há por mais apagada e humilde que não possa realizar em seu momento amargo o mais nobre heroísmo, desde que consigamos libertar o termo de sua superestrutura literária ainda em voga nos dias de hoje. Assim, para um cristão, o heroísmo é tanto verdadeiro quanto menos espetacular, pois, na carpintaria deste espetáculo, o homem afoga seu heroísmo em presunção. A preocupação do artifício e da pose desnatura-o à visão dos adeptos de Cristo. Há, entretanto, vidas que em suas próprias maneiras de ser possuem o mais puro conteúdo heróico: o combatente dos barcos submarinos, o aviador, o operário das

minas. A simples visão destes misteres (em que o risco faz parte integrante de todos os seus gestos mesmo os menos intencionais) se eles por vezes pareçam estar contra o humano, eles estão simplesmente acima do humano. Os que abraçam tais vocações se investem automaticamente de uma espécie de clericatura leiga... A ordenação rigorosa, a certeza sempre presente do perigo rondante, a submissão absoluta a uma regra leiga que muitas vezes serve ao mais embotado prosaísmo comercial, torna-os heróis involuntários. Tais modalidades de heroísmo não se isolam da vida, como o heroísmo dos antigos ou dos modernos pagãos está dentro dela. É desta espécie de heroísmo que Ernest Psichari, no seu “Le Voyage du Centurion”, nos fala: “A qui parle donc se Maxence, ce grand abandoné? Il parle à son Père, à son Dieu qu’il ne connaît pas, et lui-même, il ne cesse pas d’être le Luteur qui a sa place marquée dans la mêlée. Il parle à son Père, mais il sait ce que peut son bras. Sa place n’est pas parmi les pacifiques, mais au contraire il a l’audace et toute la mâle vertu de la jeunesse. Il est celui que forcera le ciel, il est ce violent qui revira de haute main l’éternité. Il est celui à qui tout est permis. Ne s’est-il donc pas affronté avec la mort? Tout ses soirs ne sont-ils pas des soirs de bataille?”. Evidentemente, para estes, todas as tardes são tardes de batalha. E em todos estes centuriões leigos ou profissionais, a prefiguração do herói começa desde a elaboração da decisão heróica. É justamente o caráter espetacular desta decisão que age nestes casos para incentivar a ascese do destemor. Não acontece o mesmo com a encenação espetacular dos ditadores totalitários do velho Mundo, olhados pelas multidões preconceituosas como autênticos super-homens, isto é, heróis de racismos e de outras podres ideologias: tornam-se comediantes, em vez de espetaculares. São proxenetas de seus próprios teatros e do alheio: os mortos de guerra, os pobres mortos anônimos não têm servido senão para isto, para estofo tradicional de certas obstinações coletivas de domínio e de vingança. Esta representação primitiva do heroísmo provoca uma certa perturbação nas massas que, não conhecendo a sua verdadeira significação, tendem a acreditar que o herói é um homem capaz de resolver todos os problemas, mesmo os intelectuais e artísticos pelo simples dom de sua bravura ou de sua insânia ou simplesmente de sua violência. É por isso que as democracias não se tornam jamais fetichistas de seus heróis, são sempre críticas e comentadoras deles; inversamente, os ditadores exigem e recebem de seu povo unânime um tributo indiscutido aos seus supostos heroísmos que requerem todas as excelências dos tratamentos designados aos santos e aos deuses. Anotemos ainda: muitos cristãos desconfiam algumas vezes de seu próprio conceito de heroísmo opondo mesmo o heroísmo à santidade: aquele se afirmando totalmente em ação e dever, o segundo sacrificando-se sem se arriscar, com a arma oculta da caridade. Mas esta natinomia entre herói e santo não repousa senão em uma concepção dialética para elucidação da verdade, pois não se admite santidade sem he-

roísmo, sendo que o heroísmo pode provocar imensos desvios espirituais: os revoltados, os esmagados pela luz da Glória: Lúcifer e seu mundo gritante. A possibilidade do perigo, o risco circumambiental são a própria vida do homem, mas não representam nem mesmo uma parte da vida cristã em sua plenitude, embora representem a coragem de enfrentar as constantes ameaças que a cercam, uma forma da pessoa ultrapassar a sua pobre natureza contingente. Mas acontece com o heroísmo o mesmo que com a cultura – ambos não constituem um fim em si, não se bastam nem são essenciais: se o herói procura consolo na orientação ou mesmo na gentileza de seus atos, compreendamos que ele representa apenas um “beau-geste”, um andarilho sem destino, um cavalheiro andante, sem dama. Bem diverso é o heroísmo que acha sua razão de ser na fraternidade humana, sem barreiras de raça nem de classe, no valor cristão anti-individualista, por amor ao próximo, tendo como espectador a presença real do Eterno Juiz. Pouco importa que isto seja uma agonia, se é um combate, um combate na sombra contra os anjos opostos que lhe querem esmagar a tenacidade de seu pensamento. Já Leon Bloy o dissera (carta de 1º de março de 1852): “Je veux parler de cette sorte d’agonie qui est un effroyable ‘combat’ pour l’existence de mon corps et pour l’existence de ma pensée. Ne me reprochez pas d’écrire si peu. J’ai beaucoup écrit depuis deux ans. Mais j’ai des manières de voir et surtout des manières de sentir qui me ferment exactement tous les portes”³¹⁹.

Diante dessas palavras – sensivelmente embebidas pelo furor cristão sustentado com maior ou menor vigor desde *Tempo e Eternidade* –, cabe destacar ao menos alguns aspectos com mais atenção, ou porque já apareceram nos capítulos anteriores, entremeados à textura da *Invenção de Orfeu*; ou porque trazem elementos da construtividade e da ficcionalidade que Jorge de Lima proporia face a face com as destruições e fissões que se avizinham ou que já se haviam feito perceber em sua textualidade. Em primeiro lugar, ressalta-se certo entendimento de que uma assunção heróica pautada pela figura excepcional, “semidivina” ou divinizada, mas sempre alheia à contingencialidade da vida terrena, não abre espaço senão para os efeitos perversos da encenação espetacular dos ditadores. Ora, nesse conúbio entre ficção e presunção, os jogos de cena chegam a denotar uma sorte de assenhoreamento do inominável que ronda a morte. Nos casos extremos, isso não deixa de tentar fazer crer que é norma[I] apreender *uma vida*... como objeto reduzido ao anonimato – os somenos e os sem-nomes – nos termos “de certas obstinações

³¹⁹ LIMA, Jorge de. “Contra os heróis espetaculares”, in: *A manhã*, Rio de Janeiro, 12 de março de 1942, p. 04.

coletivas e de vingança”³²⁰. *Uma vida... mais uma, mais uma, mais uma, mais uma e mais ainda* – assim por diante, até que talvez não sobre nenhuma vida sequer, nem terra, nem fumaça, nem pó, nem sombra, nem nada³²¹. Em segundo lugar, destaque-se essa compreensão de que, face a face com a possibilidade de perigo ao qual qualquer vivente está

³²⁰ Vale lembrar que um dos baluartes do nazismo, o jurista Carl Schmitt [*Scritti su Hobbes*. Milão: Giuffrè, 1986, p. 69], não poucas vezes lançava mão de um sintagma bem peculiar extraído do *Leviathan* hobbesiano – *auctoritas, non veritas, facit legem*, ou seja, “é a autoridade, não a verdade, que faz a lei” – precisamente para dar polpa à textura da decisão sobre o caso de exceção como fundamento último da soberania. De acordo com Giorgio Agamben [*Homo sacer I*. Belo Horizonte: UFMG, 2004, pp. 29-36], tal decisionismo denota especialmente a força de conformação, de “normalização” do existente ao mandato, ao “ditado” da exclusão inclusiva – aquilo que, para evocar uma das teses de Guy Debord [*A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 23] só reúne enquanto separado. Por outro lado, também é interessante não perder de vista que, na etimologia do termo *auctoritas* fornecida por Émile Benveniste [*Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee II*. Turim: Einaudi, 2001, pp. 396-398], tal dependência da autoridade não diz respeito – como tantos politólogos se apressam em alardear – exatamente ao acréscimo, ao engrandecimento de algo que já existe, senão à tentativa de emular o ato criador dos deuses e das grandes forças da natureza, que fazem surgir algo a partir de um terreno fértil. Quando um homem encarna ou corporifica autoridade, ele não assume algo que, por exemplo, venha junto com a razão – como que sinalizando e desdobrando sua dignidade essencialmente superior. Ao contrário, ele se transforma, essencialmente, em outro que não carnal: como deus, como força da natureza. Nesse sentido, tentando levar às últimas conseqüências, não é difícil pensar que o ato do *auctor*, o ato eivado de *auctoritas* contém um dom mortífero. Não nasceria dele também uma sorte de sobrevida, ou melhor, de espectralidade que ultrapassa – como sentido linguageiro necessário – aquilo que, por uma dose de contingência, pode [não] ter e/ou ser sentido pelo corpo vivo, pulsante? Alguns dos atravessamentos estéticos e éticos, literários e políticos dessa questão – que, aqui, apenas aceno sem encerrar de todo – se desdobram de modo pungente em LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. *A comunidade dos espectros I. Antropotecnia*. Desterro: Cultura & Barbárie Editora, 2012, especialmente pp. 181-242.

³²¹ Para, de certo modo, desdobrar alguns elementos do pungente soneto escrito por Luis de Góngora y Argote, ou seja, “Mientras por competir con tu cabello” [in: *Obras completas*. Madri: Aguilar, 1956, p. 447], cuja pervivência transformada e/ou despedaçada se expôs em terras brasileiras através de Gregório de Matos, i.e., de seu soneto “Discreta e formosíssima Maria”, conforme assinalou Haroldo de Campos [“Texto e história”, in: *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 21].

visceral e insistentemente jogado – se não lançado ou arremessado –, os guerreiros e operários surgem em posições equivalentes na experiência de um heroísmo já demasiadamente humano, uma vez que ele vem perpassado pelo labor de um andarilho sem destino, bem similar àquele de um cavaleiro andante e... sem dama – por que não de um barão *sem...* condecorado de manchas e cantando sem ser escutado? Apesar do tom caritativo, o desdobramento proposto por Jorge de Lima, ao considerar que, assim como a cultura, o heroísmo de fato não significa um fim em si mesmo, ainda faz eco à formulação de que cabe inventar alguma maneira de não sucumbir – no primeiro sopro, na primeira [res]piração – ao desamparo³²² que vem junto com as “fontes do sofrer”, as quais se depreendem, segundo Sigmund Freud, da insuficiência das normas que buscam regular os laços entre os vivos, da incontornável fragilidade do corpo, da prepotência da natureza³²³.

Entretanto, não é apenas por esses motivos que as elucubrações “Contra os heróis espetaculares” surgem justamente agora. Ainda que elas não desapareçam de todo, existem outros elementos em jogo – mais aquém do professamento e mais além da panfletagem contra os heróis espetaculares e suas eventuais perversidades. Aliás, diga-se de passagem, esse ensaio foi publicado praticamente no meio do caminho³²⁴

³²² “Desamparo” [al. *Hilflosigkeit*] é uma das palavras mais destacadas por SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015. Na página 54 do livro, o autor considera o desamparo enquanto o afeto que justamente abre espaço para os vínculos sociais. Isso porque, de acordo com as lições de Sigmund Freud, “o desamparo tem algo de desabamento das reações possíveis, de paralisia sem reação (como no caso da hipnose de terror dos animais) ou mesmo de extrema vulnerabilidade vinda do fato de se estar fora de si, mas agora dependendo de um Outro que não sei se responderá”. [Ibidem, p. 68]. Nesse sentido, o desamparo remete à prematuração dos bebês ao nascer, estado em que se encontram funcionalmente incompletos – haja vista sua insuficiência motora inclusive para buscar alimento no seio materno. Cf. FREUD, Sigmund. “Inibição, sintoma e angústia”, in: *Obras completas. Vol. 17 [1926-1929]*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 80.

³²³ Cf. FREUD, Sigmund. “O mal-estar na civilização”, in: *Obras completas. Vol. 18 [1930-1936]*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 43.

³²⁴ Ainda em *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, escrito durante os anos 40, Jorge de Lima também havia aventado certa possibilidade de que “os heróis espetaculares” seriam arrebatados – não sem uma dose considerável de violência – sob as influências de sua musa cristológica e meio apocalíptica. Vejam-se os versos do poema 16: “Quatro enormes ventanias / seguem sempre alucinadas / enterrando noite e dia / comandantes e soldados. // Quatro enormes ventanias / roem o bronze das estátuas, / comem todos os vestígios / dos barões

entre as formulações expostas em *O anjo* – comentado, em partes, no segundo capítulo –, bem como em poemas de *A túnica inconsútil* e da *Invenção de Orfeu*. Ao longo desses momentos ou “camadas”... da textualidade limiana, há algo que resta aquém e além da tentativa de libertar o heroísmo da superestrutura literária ainda em voga³²⁵ para, finalmente, conformá-la às palavras cristãs. Ou seja, ao mesmo tempo, ainda se destacam certas questões especialmente aproveitadas pela literatura moderna, notadamente pela poética de matriz baudelairiana. Trata-se, afinal, da cisão do “eu”, que, estando sobre a já evocada mesa de operações do médico e escritor, se desdobra em um segundo aspecto cuja relevância tampouco é menor, posto que ele torna visíveis e palpáveis nada mais nada menos que as cisões do “nós” – tal qual se assinalava no capítulo anterior em relação às hesitações entre os “100” e “sem” sentidos. É em torno dessa contigüidade ou, se não, dessa solidariedade entre as cisões que girará esse último capítulo. Não obstante, note-se que, no cerne dessa operatividade, dessa performatividade de libertação e aproveitamento, Jorge de Lima também dá espaço para uma consideração peculiar dos fundamentos potencialmente anárquicos e dos efeitos realmente inventivos perviventes na experiência linguageira – ou seja, no *experimentum linguae* – dos homens que estão na superfície do chão. Daí que, como se mostrará na seqüência, inclusive as Palavras do Senhor ressoem perpassadas pelo despedaçamento de sentido entre choques e lampejos. Diante disso, é provável que não venha tanto ao caso determinar sem sombra de dúvida se as performances e operações do médico e escritor partiam do saber encadeado voluntária e demiurgicamente ou, por outro lado, da ignorância furtiva e sorrateiramente acachapante. Antes, cabe apostar que os fundamentos e os efeitos da experiência de cisão do “eu” e do “nós” confluem em uma instância de esquecimento que, só-depois, se reverte em não esquecimento poiéti-

*assinados. // À face da terra estéril / fogem poeiras agoniadas: / restos dos grandes impérios / história e nomes apagados. // Agora baixam do céu / quatro arcanjos operários: / afogam num charco abjeto / mil fabricantes de armas, / mil forjadores de guerra. // Depois nada? quase nada: / bichos soturnos boiando / sobre o mar estagnado / – um mar sem curvas de ondas. // E depois? depois vêm tontos / Lucífugo e Astarot / matando os outros demônios / se entredevorando ferozes. // Mas nada disso consegue / deter a rota perene, / milênio sobre milênio / do ciclo de Mira-Celi”. LIMA, Jorge de. “Poema 16” [Anúnciação e Encontro de Mira-Celi], in: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 517-518.*

³²⁵ IDEM. “Contra os heróis espetaculares”, in: *A manhã*, Rio de Janeiro, 12 de março de 1942, p. 04.

co – ou em obra que se desdobra entre “100” e “sem” sentidos, ora tentando libertar-se dos despedaçamentos ora os aproveitando enquanto inoperatividades.

Especialmente em função disso, as considerações apresentadas por José Bergamín no ensaio “Leer y releer” adquirem uma consistência quase metodológica: “lo primero que se enseña al niño son las letras para que lea: y a leer, por consiguiente. Lo segundo que habría que enseñarle es a releer; cuando no aprenda solo. Enseñar literatura no es otra cosa que esto. Enseñar a releer lo que ya se ha leído y olvidado de puro leído”³²⁶. Ou seja, aquilo que o poeta espanhol assinala não recai exatamente sobre a ilustração meio “logocêntrica”, para utilizar termos derrideanos, que vêm através da leitura *tout court*, senão mais antes sobre uma comoção, inclusive sensorial, em nada alheia às artimanhas do esquecimento – i.e., do olvido que assola cada releitura e, ao mesmo tempo, instiga ao recomeço arriscado, embora de outro modo, pelo menos potencialmente. Assim, talvez já não se esteja distante da pontuação de Oswald de Andrade: “a gente escreve o que *ouve* – nunca o que *houve*”³²⁷. É esse encontro inesperado, esse choque e/ou esse lampejo de comoção e esquecimento encenado pelos atos [falhos] dos olhos, dos ouvidos, das mãos que fornece contextura e, em certa medida, convulsiona contextualmente os momentos, as “camadas” que, agora, serão relidas ao sabor do despedaçamento, em duas partes. Nesse sentido, a primeira delas retoma as situações em que a diagnose da cisão do “eu” e do “nós” se materializa enquanto homeostase do desequilíbrio entre os personagens Herói e Custódio, de *O anjo*. Conforme se verá, essas cisões circundam especialmente os modos de uso – singulares e/ou plurais – das palavras e discursos quando se configuram obstáculos à salvação desejada e/ou mesmo à modernização esperada – situação que, em 1929, no andamento do ensaio sobre Marcel Proust, Jorge de Lima denominava com um neologismo “dividualizante”, por assim dizer. A segunda parte, por outro lado, retorna àqueles poemas que Jorge de Lima escreveu sobre as mutilações dos sentidos. Trata-se de um aspecto dos mais relevantes, já que apareceria até mesmo através das estrofes da *Invenção de Orfeu*. Nesse caso, contudo, as suturas e reparações eventualmente garantidas pela crença na nomeação cristã se revertem em novas fissuras ou fraturas, as quais, por fim, permitem uma consideração dos mitos da

³²⁶ BERGAMÍN, José. “Leer y releer”, in: *La corteza de la letra. Palabras desnudas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1957, p. 13.

³²⁷ ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande* [1933]. São Paulo: Globo, 2007, p. 48 [grifos meus].

queda edênica e babélica como estágios fantasística ou imaginativamente apreendidos do ingresso dos homens na fala, nas línguas em ato.

Por mais que algumas leituras compreendam que a publicação de *O anjo* não expôs senão o fracasso das tentativas de importação da estética surrealista na margem ocidental do Atlântico³²⁸, em um esforço de releitura – descolado, talvez, da filiação ou da subsunção dos textos singulares aos caracteres invariantes de uma dada vertente –, serão precisamente as recorrências às dimensões do ser/estar *out of joint* aquelas que receberão uma maior atenção. Nesse sentido, através da narrativa de *O anjo*, configura-se um dinamismo elíptico composto por uma espécie de reversibilidade incessante de polarizações: elas se invertem e se re-vertem em torno das vicissitudes de Herói e Custódio descrevendo uma homeostase do desequilíbrio³²⁹. Em outros termos, as movimentações vertiginosas se mostram ao sabor das fraturas e fissuras – dos duplos – que só se reduzem ao uno por meio de um golpe que, não sendo de sorte, redundando em morte ou, se não, como se destacou no segundo capítulo, em mortificação. Na expansão ou retração dessas elipses, cresce uma agitação que irradia vertigens – entre as quais se percebem as sombras e espectros do encontro no desencontro, do desencontro no encontro, do prazer no desprazer, do desprazer no prazer, do alto no baixo,

³²⁸ Esse livro foi entendido por Alfredo Bosi [*História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 508] como uma tentativa “algo canhestamente aliás” de uso da estética surrealista. A tônica dessa compreensão tampouco deixa de aparecer na análise que Antonio Candido elaborou em torno da “Revolução de 30 e a cultura” [in: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 198]: “Poetas como Drummond e Murilo Mendes pareciam reduzir o verso a uma forma nova de expressão que incorporou as qualidades da prosa e funcionou como instrumento adequado para exprimir o dilaceramento da consciência estética. Sob este aspecto eles prolongaram a experiência modernista de apagamento das fronteiras entre os gêneros, que fora empreendida nos anos de 1920 sobretudo por Oswald de Andrade (cujo *Serafim Ponte Grande*, aliás, foi publicado em 1933); e que nos anos 30 encontrou manifestação curiosa no irrealizado *O anjo*, de Jorge de Lima (1934)”. Aqui, contudo, deseja-se considerar a possibilidade de que, entre os textos de Jorge de Lima, haja algo [que resta] aquém ou além do apagamento das “fronteiras entre os gêneros” literários – algo que, nesse parecer para alguns “canhestamente” ou “irrealizado”, talvez permita um pensamento e uma experiência outra a respeito da relação que o vivente mantém com a “realidade” atravessada e formulada pelo uso da palavra.

³²⁹ Cf. CEREJA, William. “A queda ou o salto para o alto: o religioso na ficção de Jorge de Lima”, in: *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*. Num. 03. São Paulo: USP, 2002, p. 103

do baixo no alto... Se Herói esqueceu que, em outro tempo, através dos desenhos, ele havia sido capaz inventar as “aves que deviam ter existido no começo das coisas”³³⁰, para perder-se, então, no caos das ruas em busca de sua “Bem-Amada” com ar de moça morta; Custódio, o anjo das asas arrancadas, esqueceu que, por algum motivo ou outro, também recaiu sobre ele o juízo e a queda – sua pena –, para acompanhar Herói e chamá-lo de volta ao tempo perdido na cama do hospital. Se Herói passou a sentir “vontade de ver alguma coisa de eterno”³³¹ ao frustrar-se com a amante Salomé e ao entender que a dissonante percussão da modernização da capital equivalia ao crescimento de uma Babel³³²; Custódio, por sua vez, passou a ter suas noites invadidas pelos “sonhos da humanidade safada”³³³.

Contudo, há duas cenas em especial que, sobressaindo do vórtice vertiginoso do texto, comportam aspectos adjacentes às experiências das cisões perviventes nas línguas em ato e que, como tais, tornam consideráveis os despenhamentos do heroísmo na modernidade. Uma delas foi objeto de atenção ainda no segundo capítulo deste trabalho e remetia ao suicídio – mal-sucedido – de Herói, ou melhor, de acordo com Jacques Lacan, àquele único ato humano que poderia encontrar êxito sem falha³³⁴. Não foi o caso de Herói. Embora sem repetir as observações em torno da Bem-Amada, cabe acrescentar que, nos desdobramentos da defenestração, Herói desempenha um dos últimos estágios de sua confusão ao anjo Custódio, duplo que “custodia” os desejos do amigo ou, ainda, que “coloca sob custódia” desastres dele – sangues de despedaçados se amealham uns aos outros:

Na sala de operações o doutor falou para o Anjo:
– O senhor quer dar o seu sangue a seu amigo?

³³⁰ LIMA, Jorge de. *O anjo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 11: “O desenho do menino queria inventar, fazia traços, casas de janelas vermelhas, aves fabulosas, aves que deviam ter existido no começo das coisas”.

³³¹ Ibidem, p. 64.

³³² Ibidem, p. 68.

³³³ Ibidem, p. 47: “O Anjo como sempre ficou tristíssimo ao acordar: tinha que suportar nesta vida terrena até os sonhos da humanidade safada, tinha que suportar todos os processos falhos de interpretação didática. O Anjo ficou tristíssimo porque percebeu que o seu sono era corporal como o dos demais e só seu espírito pairava sonâmbulo pelos acidentes da terra”.

³³⁴ Cf. LACAN, Jacques. *Televisão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, p. 74.

O Anjo passou o seu sangue para as veias de Herói. Depois do quê o doutor lhe perguntou que grau de parentesco havia entre ele e a vítima³³⁵.

Não obstante, esse arranjo talvez já se fizesse perceber na segunda cena que aqui receberá destaque – ela se apresentava ainda no meio do romance. Nela, Custódio, esse tal anjo amigo [gr. *αγγελος*; lat. *angelus*], *ad litteram*, “mensageiro”, se mostrava então como portador enviesado da resolução heróica ao entrar em contato com um dos casos de exploração das gentes de sua terra natal, no Nordeste. Segue um trecho da carta que Custódio escreveu, tomando para si as falas e emudecimentos de Herói:

Chegaram aqui uns sujeitos e instalaram uma fábrica de sururu, faz dois anos. Isso é uma coisa que impressiona muito a Herói. Você sabe que sururu aqui é um molusco de lagoa que banha a ilha dos pais dele. Sururus existem em quase todas as lagoas do Brasil. Porém os desta lagoa, devido a circunstâncias especiais explicadas pelos naturalistas, como mistura da água do mar com a água dos rios que deságuam na lagoa, e outras causas, tornam-se como que degenerados, pequenos, gordinhos, gostosíssimos. Esse bichinho vive dentro da lama da lagoa, e ninguém o fabrica, senão Deus que o criou e o Diabo que o degenerou, tornando uma comida saborosa e nutritiva para a população das margens do lago. Uma floresta de coqueiros cobre panos de terra que circunda as águas. Coqueiros e mangues e mangueiras. Debaixo desses coqueiros fervilha uma multidão quase nua. A comida está dentro do lago, o bagre gordo e sobretudo o sururu fácil de tirar, ali à mão. Pois bem, como ia dizendo, uns sujeitos montaram uma fábrica de sururu que consiste no seguinte: o povo apanha o molusco e o exporta. O dito povo, com a idéia do ganho, vive dia e noite metido na lagoa apanhando sururu, vendendo por nada. Antigamente só se apanhava o necessário para o sustento, hoje até as crianças vivem metidas na lama, contraindo febres e amarelo desde tenra idade. O governador inaugurou um serviço de Saúde e Profilaxia. Dá quinina e timol ao povo, porém o povo não tem sapatos, não tem latrinas, não tem casa, o lugar não é saneado, de sorte que o remédio do governador dá em coisa nenhuma. O restante dessa população sururuzeira cai nas fábricas de tecido aqui perto, por Fernão Velho e Bebedouro. É gente que, por via das moléstias, vive num mundo doente, iluminado por um outro sol, respirando um ar também diverso. *O nosso Herói clama então contra a exploração das fábricas e do governo, procura abrir os olhos do pessoal, mostrando a lama social pior do que a lama do sururu em que ele vive atolado; e de repente ele desconfia de*

³³⁵ LIMA, Jorge de. *O anjo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 72.

*si próprio, pensando que a sua fala é simples literatura, tal como fazem muitos intelectuais de hoje, explorando literariamente o “assunto operariado” senão o explorando economicamente em proveito de suas bolsas ou das empresas editoras ou ainda para o simples deleite da burguesia em que tais livros conseguem circular*³³⁶.

Se, nas cenas finais de *O anjo*, a narrativa se concentrava tanto na “queda” literal de Herói quanto na maneira que ele encontrou para manter sua fissura – com as fraturas do corpo – pela Bem-Amada, nessa cena, surge sua “descida”, por assim dizer. Diante da exploração das fábricas e do governo, i.e., diante da “lama social pior do que a lama do sururu em que [o pessoal] vive atolado, ele abandona aquele lugar heroicamente cativo nos pedestais e questiona não só a pertinência da palavra em ato – da fala – como inclusive a capacidade de ela engendrar efeitos visíveis e palpáveis; na contramão dos arautos da conscientização. Herói se insurge e, como que despedaçado na e pela desconfiança, se retrai... se cala para seguir no enalço de Salomé e, então, frustrar-se até cair, cair, cair da janela e, depois, no engodo e/ou no equívoco de Custódio.

Nesse sentido, note-se que as vicissitudes de Herói e Custódio não deixam de abrir espaço para algumas pontuações que Walter Benjamin acrescentou em torno da figura heróica na poética de ninguém menos que Charles Baudelaire. No estudo sobre a “Paris do Segundo Império”, o pensador alemão sustentava que, mais do que qualquer outro, foi esse poeta francês quem conformou sua própria imagem de artista a uma imagem de herói³³⁷. Isso não se depreenderia apenas porque o trabalho em favor da obra arte eventualmente demandasse esforços extrahumanos, senão especialmente porque os heróis se constituíam na condição de verdadeiros objetos da modernidade³³⁸. Na medida em que esse poeta-herói, esse herói-poeta se lançava às elucubrações da desmaterialização do sentido e dos sentidos através tanto da percepção dos escombros que proliferavam por entre as novas construções quanto da sensação de solidão que um *flâneur* vivenciava por entre as multidões, ele ainda agregava à superfície do corpo – tal qual em uma tatuagem – as metáforas do esgrimista, do dândi, do trapeiro, do apache³³⁹. Mesmo

³³⁶ LIMA, Jorge de. *O anjo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, pp. 52-53 [grifo meu].

³³⁷ Cf. BENJAMIN, Benjamin. “Paris do Segundo Império”, in: *Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 67

³³⁸ Cf. *Ibidem*, p. 73.

³³⁹ Cf. *Ibidem*, p. 78: “O apache renega as virtudes e as leis. Rescinde de uma vez por todas o contrato social. Assim se crê separado do burguês por todo um

assim, nessa mesma disposição, tampouco seria de menor interesse o fato de que esse poeta-herói, esse herói-poeta sobre o qual se abatia um signo inelutavelmente saturnino de decadências e frustrações, viesse a se expor ao risco e, ao mesmo tempo, arriscasse as vivibilidades corporais do próprio gênero. É justamente disso que se trata quando não se esquece de que, por exemplo, diante dessa inescapabilidade do desamparo, os versos e reversos dos escritos baudelairianos fornecem – em si mesmos e ensimesmados – vida ulterior ao tétrico lema jesuítico: *perinde ac cadaver*, i.e., “à maneira do cadáver”, obedeça cegamente e sem tatear nem mesmo um nada, total e completamente dependente dos arranjos, engodos e/ou equívocos.

Walter Benjamin ressaltaria que, nos termos da textualidade de Charles Baudelaire, um herói moderno não seria pensável como um herói *tout court*, posto que ele se exporia especialmente como representação ou performance do papel heróico. Isso, portanto, não deixaria de evocar aquela atualização de uma *imago*... de um espectro já descarnado que, no seus paulatino vir ao mundo, apreende precisamente as vísceras

mundo. Não reconhece neste os traços do cúmplice [...] Antes de Baudelaire, o apache que, durante toda a vida permanece relegado à periferia da sociedade e da cidade grande, não tem lugar algum na literatura”. Porém, talvez fosse interessante considerar que, mesmo com esse Charles Baudelaire retomado na “perversura” dos textos, um apache *tout court* tampouco tivesse lugar – senão na condição de significante esvaziado. Ou seja, trata-se de considerar mais antes se seria um apache que emergiria na superfície do texto ou se, pelo contrário, seria um impulso mais ou menos perverso que, em sua aparição, tomaria de assalto aquele significante “apache”. As investigações de Pierre Clastres [“Troca e poder: filosofia da chefia indígena”, in: *A sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 61] procuraram apontar que a politicidade das sociedades ameríndias, antes de apostar na denegação da lei e do contrato social, percebia no poder uma instância de negação da cultura – algo, talvez, incompreensível para uma mentalidade [demasiadamente] européia: “Elas [as sociedades ameríndias] pressentiram muito cedo que a transcendência do poder encerra para o grupo um risco mortal, que o princípio de uma autoridade exterior e criadora de sua própria legalidade é uma contestação da própria cultura; foi a intuição dessa ameaça que determinou a profundidade de sua filosofia política. Pois, descobrindo o parentesco entre o poder e a natureza [e, nesse ponto, qualquer semelhança com as investigações de Émile Benveniste em torno da etimologia de *auctoritas* talvez não seja um mero acaso], como dupla limitação do universo da cultura, as sociedades indígenas souberam inventar um meio de neutralizar a virulência da autoridade política”. Mais adiante, será possível encontrar um questionamento bastante pertinente exposto por um dos poemas da *Invenção de Orfeu*.

daquele que encarna essa identificação: “A modernidade heróica se revela como uma tragédia onde o papel do herói está disponível”³⁴⁰. Se, por um lado, essa gestualidade poética encena, com um salto cheio de vida, uma perda das auréolas³⁴¹, por outro, ela reconfigura, com um salto amante da morte – e da morta, como demonstraria aquele Herói limiano –, um acesso àquilo que não atua senão como outra auréola, ainda que em versões mais baixas e abjetas: “os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto *heróico*”³⁴². Daí que, face a face com as alienações e desconstituições do fazer artesanal, as quais transformam os viventes em *animal laborans* – quando não em escravos, em proletários, em engrenagens plenamente substituíveis de um maquinismo mortífero que, de tão duro, chega a ser capaz de esgotar qualquer possibilidade de uma vida outra – que não *sub specie imagines* maquínica –, esse senhor travestido de trapos, esse senhor coroadado de lixo... o poeta-herói, o herói-poeta então se “eleve” para flunar veloz por entre as ruas e gentes como um arauto que anuncia sua boa nova de senhor *na* morte – através do suicídio:

³⁴⁰ BENJAMIN, Walter. “Paris do Segundo Império”, in: *Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 94.

³⁴¹ Destaque-se, então, aquele poema em prosa intitulado “Perda de auréola”: “– O quê!? Você por aqui, meu caro? Num lugar suspeito? Você, o bebedor das quintessências? O comedor de ambrosia? Na verdade, tenho de surpreender-me! – Você conhece, caro amigo, meu pavor pelos cavalos e pelos carros [como um pequeno Hans?] . Ainda há pouco, quando atravessava a avenida, apressadíssimo, e saltitava na lama em meio a esse caos movediço em que a morte chega a galope por todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, num movimento brusco, escorregou da minha cabeça para a lama da calçada. Não tive coragem de juntá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que deixar que me rompessem os ossos. E depois, pensei, há males que vêm para bem. Posso agora passear incógnito, praticar ações vis e me entregar à devassidão, como os simples mortais. E aqui estou, igualzinho a você, como vê! – Você deveria ao menos mandar pôr um anúncio pela auréola, ou mandar reavê-la pelo delegado. – Não, ora essa! Sinto-me bem aqui. Só você me re-conheceu. A dignidade, aliás, me entedia. E também, me alegre pensar que algum poeta ruim há de juntá-la e vesti-la impudentemente. Fazer alguém feliz, que prazer! Principalmente um feliz que ainda vai me fazer rir! Pense em X ou em Z, puxa! Que engraçado vai ser!”. BAUDELAIRE, Charles. “Perda de auréola”, in *Pequenos poemas em prosa. O spleen de Paris*. São Paulo: Hedra, 2011, pp. 214-215.

³⁴² BENJAMIN, Walter. “Paris do Segundo Império”, in: *Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 78 [grifo meu].

As resistências que a modernidade opõe ao impulso produtivo natural ao homem são desproporcionais às forças humanas. Compreende-se que ele vá enfraquecendo e busque refúgio na morte. A modernidade deve manter-se sob o signo do suicídio, selo de uma vontade heróica, que nada concede a um modo de pensar hostil. Esse suicídio não é renúncia, mas sim paixão heróica. É a conquista da modernidade no âmbito das paixões³⁴³.

Se suicídio lembra paixão heróica – ou aquele mínimo traço que restou da senhoria dos antigos heróis diante das resistências da modernidade –, ele não configura exatamente uma conquista tão invejável³⁴⁴, ainda que considerável. Herói mudo, logo depois suicida; Custódio caído, logo depois mestre de engodos e equívocos salvíficos... ambos depõem no centro do cenário os corpos despedaçados de um heroísmo fragilizado em seus sentidos unívocos – ~~heróis~~ ou operários cantando babelicamente no ritmo dos elevadores, somenos e sem-nomes:

Mil braços, mil martelos, mil pás percutiam pedras, tijolos, blocos de cimento, ferros, louças, e a música bárbara se elevava pelos ares. Tudo eram teclas, cordas tensas de um imenso instrumento inédito que o progresso inventara para exprimir as suas brutas vozes. Conjuntamente com as dissonantes percussões corria o ruído das máquinas de torner, perfurar, serrar, o ritmo dos ascensores, o *tan-tan* convencionado para os elevadores de carga suspenderem os homens ou material de construção. Máquinas gemiam, máquinas bufavam. E, voz secundária da louca sinfonia, o homem cantava em nordestino, em favela, em português, em napolitano, em tcheco. E a babel subia, subia desencalmada, atopetada de gente³⁴⁵.

³⁴³ BENJAMIN, Walter. “Paris do Segundo Império”, in: *Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989, pp. 74-75.

³⁴⁴ Começando pelo fato de que os pactos entre progresso técnico e barbárie desastrosa não são agressivos apenas para os homens – ocidentais ou não, somenos e sem-nomes. Lembre-se de que um dos novíssimos continentes ainda não conquistados não se confunde senão com uma imensa ilha formada por partículas plásticas flutuando nas zonas de ressurgência marinha. Se os homens – os varões duvidosamente assinalados –, não podendo se metamorfosearem em demiurgos total e completamente felizes, pelo menos eles contam com as armas [!!!] para dar cabo de si mesmos e dos outros. Veja-se DANOWSKI, Deborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir?* Desterro: Cultura & Barbárie; Instituto Sócio-Ambiental, 2014.

³⁴⁵ LIMA, Jorge de. *O anjo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 68.

No entanto, Herói e Custódio, entremeados na homeostase do desequilíbrio que ronda suas buscas pelo “bem” cuja textura – por exemplo, um ar de moça morta – não se sabe exatamente se foi, algum dia, visível e palpável, negam conferir uso às coisas do mundo seja com mutismo, seja com suicídio, por um lado; seja com sonhos da humanidade safada, seja com custódias dúbias, por outro. Seguindo as considerações apresentadas por Giorgio Agamben em suas *Stanze*, pelo menos nas parcelas finais do romance, ambos fariam pensar na hipertrofia da fantasia, da imaginação que se agigantava, na denominação dos medievais, sob influência dos demônios meridianos e, modernamente, do Eros melancólico: “L’intenzione erotica che scatena il disordine malinconico si presenta [...] come quella che vuole possedere e toccare ciò che dovrebbe essere solo oggetto di contemplazione”³⁴⁶. Assim, sem ver nem tocar uma Bem-Amada com um ar de moça morta, não se afiguraria senão mutismo, suicídio, sonho da humanidade safada, artifício duvidoso – justamente esse que cabe recolher com atenção.

Ou seja, restando solidários na procura “erotomaníaca”, Herói e Custódio talvez não estivessem apontando apenas para uma dificuldade inultrapassável de separação diante do objeto perdido. Aquém ou além disso, eles ainda poderiam corroborar com um estatuto mais ou menos “fetichista” – uma vez que antes de se refugiarem no ensimesmamento fantasioso, imaginativo, em nome da Bem-Amada, eles haviam seguido suas *flâneries*, como quem procura “Raquel através de todas as Lias”... para não esquecer uma das falas de Fernando, personagem principal de *A mulher obscura*³⁴⁷. Não sem recorrer aos argumentos freudianos expostos em “Luto e melancolia” [1915], Giorgio Agamben destacava que, no sentir melancólico, havendo perda de um objeto de amor, não haveria transferência da libido para um novo objeto, mas retração do eu narcisicamente identificado ao objeto perdido. Contudo, essa perda, pelo menos na melancolia, resta duvidosa – ademais, os estudos psicanalíticos mais iniciais relatavam uma sorte de antecipação da própria perda do objeto e do “luto” que lhe seria correspondente por parte do melancólico. Desse modo, melancolia, nos termos agambenianos, assumiria os contornos de uma capacidade fantasmática ou imaginativa de fazer

³⁴⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Stanze*. Turim: Einaudi, 2006, p. 22: “A intenção erótica que desencadeia o distúrbio melancólico se apresenta como aquela que quer possuir e tocar aquilo que deveria permanecer apenas como objeto de contemplação”.

³⁴⁷ LIMA, Jorge de. *A mulher obscura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 199.

parecer perdido um objeto do qual não se poderia exatamente apropriar. Nesse sentido preciso, pelo menos para Giorgio Agamben, seria possível aproximar certa compreensão da melancolia àquela do fetiche, pois esse se apresentaria, ao mesmo tempo, como o signo de algo e de sua ausência³⁴⁸. Note-se que Sigmund Freud percebia na origem da fixação fetichista³⁴⁹ uma recusa [al. *Verleugnung*] de alguns meninos em admitir que os corpos das mulheres, das mães, não possuem pênis, uma vez que isso lhes soariam como ameaça de serem separados eles mesmos de seus membros – castrados, portanto³⁵⁰. Em função disso, outro objeto, um objeto-fetiche, desempenharia papel similar ao daquele órgão ausente na psique do “eu” despedaçado [al. *Ichspaltung*]³⁵¹, gerando certa relação de referencialidade negativa. Ora, um fetichista poderia recordar uma hipertrofia da fantasia, da imaginação como acontecia com os melancólicos. Isso justamente porque, apesar de os objetos-fetiche se confundirem vez e outra com coisas concretas, na medida em que eles se constituem como presenças que recusam aquela ausência do pênis no corpo feminino, eles permanecerão tão imateriais quanto intangíveis. De acordo com Giorgio Agamben, eles remetem para além de si mesmos, para algo que jamais poderá ser possuído de fato³⁵².

Por outro lado, as sensações do despenhamento moderno – próprio daqueles heróis, somenos e sem-nomes que ora se travestem como esgrimistas, dândis, trapeiros, apaches... colombos, ora se confundem às engrenagens do maquinismo industrial, aos engodos e/ou equívocos da medicina, se não aos da crença cristocêntrica – se fizeram notar ao longo dos textos de Jorge de Lima antes mesmo que Herói e Custódio sequer tivessem tido espaço para desenhar fantasiosa ou imaginativamente suas *flâneries*. Faz-se referência ao ensaio sobre Marcel Proust,

³⁴⁸ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Stanze*. Turim: Einaudi, 2006, pp. 25; 27.

³⁴⁹ Ibidem, p. 43: “La parola portoghese *feitiço* (sulla quale si è coniato il termine feticcio) non deriva direttamente, come credeva De Brosses, dalla radice latina di *fatum*, *fari*, *fanum* (col senso, quindi, di ‘cosa fatata, incantata’) ma dal latino *facticius*, ‘artificiale’, della stessa radice di *facere* (sant’Agostino parla anzi, a proposito degli idoli pagani, di un *genus facticiorum deorum*, dove il termine *facticius* anticipa indubbiamente il significato moderno). Tuttavia la radice indoeuropea **dhē-*, di *facere*, è realmente connessa con quella di *fas*, *fanum*, *feria* e ha in origine un valore religioso, che si ravvisa ancora nel senso arcaico di *facere*, ‘fare un sacrificio’”.

³⁵⁰ Cf. FREUD, Sigmund. “Fetichismo” [1927], in: *Obras completas*. Vol. 17 [1926-1929]. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, pp. 304-305.

³⁵¹ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Stanze*. Turim: Einaudi, 2006, p. 40.

³⁵² Cf. Ibidem, p. 41.

de 1929, em cujos parágrafos iniciais inclusive se observa que aquele que se põe na busca das insígnias ou auréolas de outrora – dos heróis e barões assinalados – não se transforma em outra coisa que um fetichista da evocação – ou seja: “Enquanto em Proust descemos ao real, ao verdadeiro, ao morbido, á vida, à *la recherche du temps perdu*. Atrás d'elle, do tempo perdido, o escriptor se torna um fetichista da evocação”³⁵³. Sintagma especialmente instigante se não se esquece de que ele se faz acompanhar por uma remissão àquela *síndrome do membro fantasma* que costuma acometer os que padeceram de alguma mutilação ou amputação – despedaçamento em todo caso³⁵⁴. No entanto, é de extrema valia não apreender de modo tão direto quanto imediato tal síndrome em termos restritivamente circundantes ao pênis cortado ou ausente... muito menos aos fetiches de fato apimentados e encobertos nas alcovas. Afinal, deste ponto em diante, finalmente se exporá com um pouco mais de precisão os contornos daquela experiência linguageira apresentada pelo médico e escritor. Ou melhor, enquanto Jorge de Lima se implicava nas considerações dos *leitmotive* desastrado-desejantes do Marcel Proust biografado, ele também fazia com que se aventasse um mais aquém e um mais além da individualidade *tout court* – algo que, tal qual se verá e apalpará na seqüência, redunda em um mais aquém e em um mais além da coletividade mesma, não fraturada, não fissurada. Trata-se de uma situação que convoca os sujeitos não como indivíduos prontos *per se*, impassíveis diante dos choques e lampejos que as línguas transportam, senão como assolados pela “polipersonalidade” que seria destacada em uma nota marginal ao décimo quarto poema do Canto II da *Invenção de Orfeu*, anos depois – só-depois, na sucessão praticamente infinita de máscaras e suplementos descompletantes:

³⁵³ LIMA, Jorge de. “Proust”, in: *Dois Ensaios*. Maceió: Casa Ramalho, 1929, pp. 13-14.

³⁵⁴ O teórico norte-americano Daniel Heller-Roazen lembra que foi nos “primórdios” da modernidade que surgiu uma das primeiras descrições da síndrome do membro fantasma. Nos “primórdios”... quando aquele homem vitruviano de Leonardo da Vinci dispunha as próprias medidas e as do mundo ao redor do umbigo. Trata-se da pontuação proposta por Ambroise Paré – médico-cirurgião do exército francês no século XVI –, ao longo de um dos capítulos dos seus *Dix livres de la chirurgie* [1564], onde se dizia que era espantoso e digno de admiração que alguns pacientes, mesmo depois de muitos anos da amputação ou utilização, ainda relatassem sentir dores nas partes mortas ou simplesmente decepadas. Cf. HELLER-ROAZEN, Daniel. *Il tatto interno*. Macerata: Quodlibet, 2013, p. 218.

Na verdade Proust procurou o homem muito differentemente dos outros procuradores do homem. Quem vê a pessoa pode não estar vendo o homem. Porque não existem pessoas nem individuos na obra d'elle. A personalidade fragmenta-se, divide-se até o tamanho das sensações, o individuo (*in-dividuo*) se dissocia, desaparece. Nada é estavel ou convencional nelle. Resta o homem. E este é eterno. E' o homem extra-temporal. O homem proustiano. Proust não procurou o homem. Se o tivesse procurado, não o teria encontrado. Achou-o dentro de si proprio, quando procurava o tempo. E de uma vez descobriu homem e tempo. Que differença daquelle outro explorador que foi o Diogenes! Chesterton, estudando Dickens, viu o erro do grêgo e disse: Now, the error of Diogenes is evident. The error of Diogenes lay in the fact that he omitted to notice that every man is both an honest man and a dishonest man. (Pag. 9) Isto é perfeitamente proustiano. Se existisse mesmo homem caracterizado com esta ou aquella virtude, Pirandello o teria achado. Este homem não existe para Pirandello. No dia em que Carlye descobriu heroes, deixou de haver heroes no mundo, porque as medidas de Carlye ficaram grandes para todos os gigantes, mesmo para o superhomem. Oh! em pleno século vinte o homem comprehendeu que elle tambem era uma illusão. Isto é tão velho! Diogenes looked for his honest man inside every crypt and cavern; but he never thought of looking inside the thief. And that is where the Founder of Christianity found the honest man; He found him on a gibbet and promised him Paradise. (Chesterton. pag. 9 *Charles Dickens*). Proust foi tambem subindo o calvario, maltratado pela molestia, cansado pela ansia de encontrar o tempo perdido e já no fim, perto da morte, é que achou, como o Christo, quasi a expirar, um homem no corpo de um ladrão. Este Elle o levou para a eternidade, para o paraíso de que elle estava ausente desde o começo do mundo³⁵⁵.

E, prosseguindo:

Os sentidos correspondem ao espaço repleto: em alguns amputados a dôr do membro seccionado continúa como se existisse. Memoria muscular que faz do gôsto em Proust ou da connexão objectiva com o tacto [...] fontes deste *plaisir special qui ne ressemblait à aucun autre*. Este prazer especial o Schulz sentiu e disse que sentiu em 1816, no jornal de Schweiger. E o Theodor Sternberg incarnou-o tôdinho no seu *Sinnen-mensch* – o homem sensitivo, differenciação do *Denkmensch* (o homem que pensa) e do *kulturmensch* espi-ritual, porque é o homem sensitivo d'elle “o que não age com a razão mas com a memória somente, que em

³⁵⁵ LIMA, Jorge de. “Proust”, in: *Dois Ensaios*. Maceió: Casa Ramalho, 1929, pp. 60-61.

lugar de despertar o abstracto, é tão forte que cria e age no meio de imagens concretas e plasticas”³⁵⁶.

Pois bem, se na investigação sobre Marcel Proust, Jorge de Lima compreendia que os homens dispostos ao pensamento de si mesmos e dos outros se defrontam com aquele despedaçamento sensorial das *personae* dividindo-se nos fluxos e refluxos das coisas, como médico e escritor – portanto, “só-depois” como cristão e utopista –, ele tampouco deixaria de mostrar interesse por alguma maneira de suturar aquelas fraturas ou... fissuras de sentido, dos sentidos. Por outro lado, até como efeito colateral, essas tentativas de sutura não destacam senão as pervivências inquietantes das fraturas ou... fissuras ao rés do chão. Em outras palavras, pode-se observar que aqui está em jogo certa ambivalência que recai especialmente sobre “sentido”; ora ele emerge na condição de resultado do encadeamento potencialmente infinito de significante a significante; ora ele se afigura como sensação atrelada ao corpo. Então, perceba-se que uma palavra, *Christo* – alfa e ômega da Palavra –, nesse caso, age como uma sorte de ente reparativo, se não de objeto-fetichismo que respalda tanto a existência de um sentido linguageiro pleno – dizendo de si, *um* “eu”, e dos outros, *um* “nós” – quanto a perenidade da sensação corporal do prazer, mesmo que no desprazer sacrificial da imolação auto-imposta. Como tal, ele perpassa as inflexões eventualmente sublimatórias do Marcel Proust biografado por Jorge de Lima e, além disso, as buscas pela Bem-Amada, desdobrada na nomeação de “Mira-Celi”, tal qual se assinalou no segundo capítulo deste percurso. Porém, mesmo assim, valeria não desconsiderar certa permanência de um caráter ambivalente inscrito inclusive no uso do termo “Cristo”. Isso porque, muito embora ele pareça reparar e suturar fraturas e fissuras, ele também permite que se repare e perceba, visível e palpavelmente, certa dimensão de uma “memória muscular” sorrateira e especialmente conexa ao despedaçamento, quem sabe contornável apenas só-depois, i.e., no alémtúmulo que se localiza com um esforço de fantasia e imaginação³⁵⁷. Essa

³⁵⁶ LIMA, Jorge de. “Proust”, in: *Dois Ensaios*. Maceió: Casa Ramalho, 1929, p. 77.

³⁵⁷ Lembre-se de que, nas palavras de Benedito de Espinosa, “mens nihil imaginari potest, neque rerum praeteritarum recordari, nisi durante corpore”. Conforme a tradução de Tomaz Tadeu: “A mente não pode imaginar nada, nem se recordar das coisas passadas, senão enquanto dura o corpo”. SPINOZA, Benedictus de. “Pro-posição 21 [Livro V]”, in: *Ética demonstrada segundo a ordem*

primeira faceta destacada no uso do “Cristo” se apresenta, por exemplo, nos poemas que Jorge de Lima formulou ao retomar as mutilações do sentido, dos sentidos. Eles foram publicados no livro *A túnica inconsútil*, onde essas suturas e reparações se confundem justamente com aquelas “roupas” usadas pelo messias partenogenético, “roupas sem costura, inteiriças”. Eis, então, os encadeamentos de “Os mutilados”:

Os mutilados são muitos,
são muitos os que perderam
os membros, os que perderam
os olhos, os que deixaram
a pele inteira nas mãos
dos inimigos de Cristo.
São inúmeros os que
decapitados, sem pés,
sem mãos, viram, caminharam,
apontaram o caminhos
e partiram para Deus.
São os mutilados que
não mataram os irmãos
nem vieram de guerrear,
e renasceram inteiros
na Luz, pela paz do mundo.
A Reconstituição já
entregou a cada um
a mão decepada, o pé destruído pela tocha,
e a visão já nasceu.
Os mutilados são muitos,
são inúmeros os que
decapitados, sem pés,
sem mãos, viram, caminharam,
e apontaram o Caminho³⁵⁸.

Ora, ao passo que aqui “Cristo”, assume uma tarefa de “reconstituir”, ou seja, de “formar novamente” os membros – os membros do corpo – perdidos nas mutilações, ele recorda até certo ponto aquele “Grande Reconhecedor” que aparecia em um dos poemas mencionados ainda no começo deste trabalho, i.e., “O grande desastre aéreo de ontem”. Não obs-

geométrica, e dividida em cinco partes, nas quais são tratados. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, pp. 388-389.

³⁵⁸ LIMA, Jorge de. “Os mutilados” [*A túnica inconsútil*], in: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 472.

tante, cabe assinalar que, em relação aos arranjos dos versos apresentados em *A túnica inconsútil*, Roger Bastide foi um dos primeiros que, quem sabe, não tenha se convencido tão direta ou imediatamente daquele catolicismo santarrão que tantos – e por tanto tempo – perceberam ou destacaram em Jorge de Lima. Tampouco interessa visceralmente àquele que escreve estas linhas determinar sem qualquer sombra de dúvida se eles terão sido leitores míopes ou não. Assim, perceba-se que, segundo Roger Bastide, esse “Cristo” evocado com paixão pelo médico e escritor não faria pensar em outra coisa que não um chefe de laboratório: “Seu Deus [de Jorge de Lima] é um chefe de laboratório que faz experiências; o homem é uma cobaia entre as mãos da divindade”³⁵⁹. Daí que, como “Reconstituídor”, Cristo possa servir enquanto fiel da balança para toda sorte de desastres aqui no baixio murmurante, aqui na abjeção mais bárbara da Terra; pois já não se esperaria dele nada mais nada menos que uma boa compensação no ultra-tumba, naquela comunidade dos ressuscitados que virá – mas virá? – depois do Juízo: “quem nasce cego ressuscitará vidente, quem nasce eunuco ressuscitará viril, quem nasce mutilado ressuscitará inteiro”³⁶⁰. Contudo, como se observou, no primeiro capítulo, através do poema intitulado “Arranha-céu”, os avanços técnicos não são suficientemente capazes de obliterar ou de suplantar total e completamente os terrores – eles, antes, os aumentam, os deslocam para que eles ressurgam com faces outras... faces idas, como aparecia em uma dos trechos da *Invenção de Orfeu* expostos no fim do capítulo anterior. Entre as diagnoses de Jorge de Lima, as quais implicam certa noção do que falta, do que não se apresenta senão em negativo, ainda está esse reverso ominoso do moderno, reverso monstruoso que, por outro lado, se procura preencher, quase resolver, por exemplo, através da palavra “Cristo”, i.e., da Palavra do cristo. Ela, ao mesmo tempo, reconstituiria tanto aquele sentido perdido, deslocado como *flânerie* – agora, transposto em “Caminho” – quanto aqueles sentidos utilizados, amputados – “Nas engrenagens das fábricas / bolem como vermes – dedos decepados dos operários”, tal qual se escrevia em “O filho pródigo”, incluído em *Poemas escolhidos*, de 1932³⁶¹. Nesse sentido, no tempo de *A túnica inconsútil*, essa assunção da palavra “Cristo”, i.e., da Palavra do cristo, chegava ao ponto de denotar tamanha certeza que,

³⁵⁹ BASTIDE, Roger. “Estudos sobre a poesia religiosa brasileira”, in: *Poetas do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, USP, 1997, p. 128

³⁶⁰ Ibidem, p. 130.

³⁶¹ LIMA, Jorge de. “O filho pródigo” [*Poemas escolhidos*], in: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 331.

já sem medo de transbordar no limiar dos delírios mais apaixonados, no “Poema do cristão” se leria algo com os seguintes contornos:

[...]
Chamo todos os mendigos para comer comigo,
e ando sobre as águas como os profetas bíblicos.
Não há escuridão mais para mim.
Opero transfusões de luz nos seres opacos,
posso mutilar-me e reproduzir meus membros, como as estrelas do mar,
porque creio na ressurreição da carne e creio em Cristo,
e creio na vida eterna, amém!
[...]³⁶²

Mas essa certeza de crente – “amém!” – não segue estritamente nos mesmos trilhos ao longo da *Invenção de Orfeu*. Indicando repetições disruptivas das “dividualidades”, ela novamente se defronta com os desastres e, desse modo, reenvia os sentidos tanto do “eu” quanto do “nós” porventura reconstituíveis segundo as planificações ideais do só-depois àquelas instâncias despedaçadas de onde elas haviam partido. Isso não se depreende apenas porque, no sexto poema do Canto IV da *Invenção*, se expõe que “os membros mutilados inda sofrem” [pp. 736; 194], como se, diante dos somenos e sem-nome monstruosamente não esquecidos, tampouco fossem bastantes os credos e louvores ao Cristo – à Palavra que, estando conexas aos desígnios insondáveis de um chefe de laboratório plenipotenciário, mais parecia adquirir caracteres mágicos, i.e., tais quais operatividades, performatividades interessadas em engendrar alguns efeitos metamórficos, se não reparatórios especialmente nos chãos, seres ou entes que os povoam³⁶³. Destaque-se que no último poema do Canto I aquela multiplicação benfazeja dos membros gloriosamente cantada nos versos do “Poema do cristão” reaparece, mas... dessa vez, revestida por uma camada ulterior de significância mais ou menos “Inêssencial”, como que girando em torno de um vazio:

Nessa geografia, eis o pantomimo.
Ah! o pantomimo! Múltiplo imitando
mitos, seres e coisas. Pessoalmente.
Convictamente é tudo em potencial.

³⁶² LIMA, Jorge de. “Poema do cristão” [*A túnica inconsútil*], in: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 425.

³⁶³ Cf. BASTIDE, Roger. “Estudos sobre a poesia religiosa brasileira”, in: *Poetas do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, USP, 1997, p. 139.

Mais vale convicção que essa teoria,
 que aquele dicionário, e aquela Cólchida.
 Mímico racional. Ah! o pantomimo,
 – esse intuitivo. Monstro e semideus.
 Ele povoa a ilha, ele dança a ilha.
 Ele heroíza a ilha, ele epopeíza.
 Desarticulação fulanamente.
 Muda dramaturgia se possesso,
 se fabula, se intui, se histrião, se bufo.
 Ah! coribante ilógico, aliás lógico,
 linguagem transparente, angústia – a face,
 flexíveis os olhos, membros palavreando.
 Desarticulação, libertação.
 Ó contingência: desarticular,
 dançar, parecer livre, exteriormente;
 e ser-se mudo, e ser-se bailarino,
 nós bailarinos, todos uns funâmbulos,
 todos uns fulanos. Então, dancei-me.
 Perpétuo Orfeu e tudo. Pulo e chão.
 Polichinelo, polichão dessa ilha [39, I, pp. 677; 94-95].

Nessa sorte de acúmulos e desdobramentos entre *personae* pantomímicas – as quais comportam mutismo, fala despedaçada, marcada pelo silêncio –, e fulanos tão monstruosos quanto semidivinos que se depa-ram com as demandas por um tanto considerável de equilíbrio, tal qual fazem os “funâmbulos” face a face com as desarticulações, se re-encena um capítulo que, se dependesse do Herói de *O anjo* não restaria senão inacabado, posto em suspensão com seus sentidos de cego e sem mãos. Ou melhor, se Herói descia do pedestal afrontando, de certa ma-neira, aquelas apostas do modernismo conscientizante, essas *personae* pantomímicas, esses fulanos tão monstruosos quanto semidivinos da *In-venção*, tal qual aquele engenheiro noturno, aquele barão condecorado de manchas que falava mesmo sem ser escutado, sobem outra vez aos palcos para finalmente apresentarem algumas hesitações ou vacuidades – se não esquecimentos essenciais – perviventes no seio das palavras e discursos em ato. Aliás, tampouco as Palavras do cristo hão de passar incólumes. Diante dessas hesitações arcaicas e anárquicas, torna-se ines-capável estabelecer contato com aquela alteração que assola as contextu-ras dos atos encenáveis – justamente na reversão das falácias e baixezas inscritas no transcurso da história nesse agora agourento. Tal qual nas articulações do décimo terceiro poema do Canto I da *Invenção*:

E vós rei
animal
rei sem trono,
cetro e o mais;
e do menos:
coisas várias.
Rei? Não sei.
Rei escravo,
viscerado,
sem memória.

Rei de manto
de mentiras.
Rei? Não sei.
Rei viciado.

Conheço quem voz fez, quem vos gorou,
rei animado e anal, chefe sem povo,
tão divino mas sujo, mas falhado,
mas comido de dores, mas sem fé,
orai, orai por vós, rei destronado,
rei tão morrido da cabeça ao pés.

Rei? Não sei.
Rei escravo,
viscerado,
governado,
sem memória.
Rei? Não rei [13, I, pp. 636-637; 31-32].

Note-se que esse poema divide as conjugações dos verbos em três vozes: um “eu”, que não sabe, mas conhece; um “vós”, que, quase como o barão assinalado do primeiro poema, está arremessado ao baixio, marcado por faltas – “sem trono”, “sem memória”, “sem povo”, “sem fé” –, como “rei de manto de mentiras”, divino, mas escravo, animal, mas falhado, viscerado e anal; e, finalmente, um “ele”, que fez a voz, que gorou o rei e que, quem sabe, o fez “comido de dores”, “morrido da cabeça aos pés”, o destronou e o governou. Se esse poema não contivesse uma hesitação, inscrita na terceira estrofe, de som e sentido, entre semiótica e semântica, correspondente ao transbordamento da “voz”³⁶⁴ sobre “vos”,

³⁶⁴ Significante que remete ao som produzido pelas cordas vocais. Enquanto tal, homófono de “vós”, pronome do caso reto.

pronome oblíquo e átono, talvez o “eu” aí só realizasse uma elevação abstrata, alheia inclusive ao soberano – tão passivo em obliquidades e atonicidades. Ou seja, talvez o “eu” aí só vociferasse seu conhecimento e, cheio de ironia, só destacasse seu não querer saber de outra coisa.

Diante disso, vale voltar os ouvidos para aquele poema décimo segundo do mesmo Canto I: “Padeço, Ré vegetal, / por ti. / Estavas no meio do éden. / Uma voluta cingia-te, / voluta que tinha voz, / voz que tinha sedução. / Cedi. / Num momento rei e ré, / eu e tu, sombras ali. / Fronde e fronte entrelaçadas, / reino, rei, ré renegados / de si” [12, I, pp. 636; 31]. Em um lúcido delírio em ecos, o “eu” retoma o episódio bíblico da atração lançada pela árvore do conhecimento do bem e do mal – a grande “Ré”. Mas, mais ainda: ao recorrer ao verbo “padecer” no presente do indicativo, o “eu” realiza e, por assim dizer, faz presente – com sua voz e com seu próprio corpo, ambos de letras – tanto a voz quanto o corpo adamíticos, não na glória, senão na decadência, na desgraça de um “eu”³⁶⁵. O tema da falta, do decaído em seu padecimento nas línguas, tal qual acontecia em *O anjo*, se inscreve ao longo da *Invenção de Orfeu* como reflexo e reflexão derivada da Queda. Esse espectro que também se havia configurado em meados da década de 40, ao longo de um dos ensaios que Jorge de Lima publicou no jornal carioca *A manhã*. Trata-se, portanto, de “Memórias” – que, agora, vem aos pedaços:

Pensava muitas vezes que espécie de queda nos afetara em todos os sentidos, no corpo, na alma, na vida sujeita às moléstias, à morte implacável [...] Pensava muitas vezes na insuficiência das nossas palavras naturalmente atingidas pela própria Queda. Creio mesmo que, por motivo dela, muitas palavras que o homem sabia, esqueceu; outras apodreceram, corromperam-se, exauriram-se de seus conteúdos divinos, extraviaram-se perdidas da memória do gênero humano, acolhendo-se humildes, espoliadas e desunidas na memória falaz de cada um. A espada de fogo lambeu, corrosiva, os sentidos originais do homem [...] Temos que re-

³⁶⁵ Na época da publicação da *Invenção de Orfeu*, Murilo Mendes [“Invenção de Orfeu”, in: LIMA, Jorge de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 914] destacou a configuração de uma zona de contigüidade entre o transcurso da atividade do poeta, do poético e a narrativa bíblica da queda do primeiro homem – não sem esquecer a constante remissão à infância: “A obsessão da procura do tempo perdido conduz ao princípio dos tempos, já que a zona pré-natal é ainda muito próxima da realidade particular que ele se atribui. E o tempo se faz reconstituído, não apenas pela fotomontagem da infância, como também pela contígua referência e meditação da Queda do homem, cujo processo se desenrola no transcurso da história”.

correr a sistemas filosóficos, a elementos da experiência sensível; temos que partir de dados provisórios, de conceitos de verdade, de planos irrealizados, da relatividade dos fenômenos, temos que lutar com a pobreza do vocabulário humano; recorremos a representações hieroglíficas, ideográficas, fonéticas, à linguagem escrita, cinematográfica, à fórmula biofísica e bioquímica, à dialética, ao estilo, ao sinônimo, e só a linguagem universal da dor freqüente ou do fugaz contentamento é que se traduz no ser por meio de sua mímica, da expressão de seu olhar, da inquietação, do tremor e do rictus de sua carne ou da imobilidade transida da sua inibição, de seu desabamento final que tudo ajuda a palavra decaída de seu contato com o Verbo [...] Os poetas sentem e vêem muitas coisas que não podem dizer devido a uma incapacidade de expressão, expressão que existia em sua pré-história. E agora pronunciamos a palavra pré-histórica fora de sua acepção usual histórica, pois a história não é mais que um longo “processus” decorrente do pecado original. Na vida do homem sem mácula não haveria história [...] A pré-história não é, pois, o sub-homem de Heidelberg, ou de Pittdown, ou do Neanderthal, nem a pedra lascada, nem nada destas infâncias: a pré-história é a vida do homem antes da Queda³⁶⁶.

Apesar da crença de que uma era mítica – sem história –, não conteria máculas, com essas palavras, Jorge de Lima faz eco às considerações formuladas por Walter Benjamin, um contemporâneo, no ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem” [1916] – onde se lê que a “imediatividade na comunicação do abstrato instalou-se como judicante quando o homem, pela queda, abandonou a imediatividade na comunicação do concreto, isto é, o nome, e caiu no abismo do caráter mediado de toda comunicação, da palavra como meio, da palavra vã, no abismo da tagarelice”³⁶⁷. Por outro lado, se a linguagem da nomeação adamítica decai no vazio ou no esvaziamento de sentido que se apresenta com o palavrório, com o vozerio dos viventes, em seu texto, Jorge de Lima tampouco deixa de pontuar que essa sorte de vacuidade, de ausência impossível de ser completamente preenchida reverbera como mancha ou mesmo como inscrição sensível nas superfícies e entranhas dos corpos jogados ao mundo e à putrefação – signos da vida que continua desconexa da eternidade e que, nos termos escolhidos pelo médico e escritor no ensaio sobre Marcel Proust, remetia à memória muscular

³⁶⁶ LIMA, Jorge de. “Memórias”, in: *A Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de maio de 1946, p. 04.

³⁶⁷ BENJAMIN, Walter. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”, in: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011, pp. 68-69.

do mutilado, do amputado. Daí uma das facetas do deslizamento semiótico e semântico exposto nas vozes dos poemas mencionados anteriormente: essas vozes, emitidas pelos homens caídos, perdem seu tônus primordial padecendo com as hiperestesias da falta, da presença em negativo – uma vez que elas produzem efeitos na terra, na Terra – que se afiguram, ademais, com aquele “vos”, tão oblíquo e átono.

Mas, ao passo que *Invenção de Orfeu* promove um “Poema-Queda jamais finado” de “palimpsestos humanados!” [29, I, pp. 654; 60-61], onde “há uma loucura amada e repetida / sem descrição possível nem notícia” [7, I, pp. 634; 24], seu transcurso evoca certa consistência dantesca. Tal qual entendo, ela não se restringe às remissões aos versos da *Commedia* [cf. canto IV]³⁶⁸ e permite um retorno ao pensamento das línguas humanas em suas operatividades e performatividades traspassadas pelo esquecimento – pelo olvido. Nesse sentido, aquele “ruminado berro” [36, I, pp. 671; 85] modulado no texto operado, performado com os cortes e montagens feitos pela monstruosa tesoura de condão faz eco ao que, muito prematuramente Dante Alighieri, no tratado *De vulgari eloquentia*, relacionava às primeiras vocalizações emitidas pelo primeiro homem no Éden. Segundo esse poeta da selva obscura, se, antes mesmo de cair, Adão pronunciou o som e disse aquele sentido verdadeiro do nome e da essência de “Deus”, depois do episódio da Queda, ele não deixou como legado, como começo das línguas dos pósteros senão o berro, a exclamação cujos ecos acompanham cada recém-nascido³⁶⁹ – crescen-

³⁶⁸ Diga-se de passagem, Antônio Rangel Bandeira [*Jorge de Lima – o roteiro de uma contradição*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959, p. 125], por assim dizer, se dispôs a colocar o dedo na ferida ao comparar esse périplo da *Invenção de Orfeu* aos episódios do “Inferno” dantesco.

³⁶⁹ Cf. ALIGHIERI, Dante. “De vulgari eloquentia [I, IV, 4]”, in: *Opere. Vol. I*. Milão: Arnaldo Mondadori, 2011, pp. 1158-1161 [grifo meu]: “Quid autem prius vox primi loquentis sonaverit, viro sane mentis in promptu esse non titubo ipsum fuisse quod ‘Deus’ est, scilicet *El*, vel per modum interrogationis vel per modum responsionis. Absurdum atque rationi videtur orrificum ante Deum ab homine quicquam nominatum fuisse, cum ab ipso et in ipsum factus fuisset homo. Nam sicut *post prevaricationem humani generis quilibet exordium sue locutionis incipit ab heu*, rationabile est quod ante qui fuit inciperet a gaudio; et cum nullum gaudium sit extra Deum, sed totum in Deo, et ipse Deus totus sit gaudium, consequens est quod primus loquens primo et ante omnia dixisset ‘Deus’”. Conforme uma tradução mais ou menos livre: “A respeito de que coisa terá pronunciado em primeiro lugar a voz do primeiro falante, não duvido que seja evidente a qualquer um são de cabeça: foi o próprio som que significa ‘Deus’, ou seja, *El*, ou em forma de pergunta, ou em forma de resposta. Parece

do, não estranha que eles façam do substantivo “deus” um fiel da Balança e de Cristo um garantidor dos desejos mais ou menos borrados com os desastres. Mas só-depois. Ora, algo similar se desdobra quando os fluxos e refluxos *Invenção de Orfeu* expõe que “nós, gagos de Babel, babamos versos” [VIII, pp. 818; 328], presente no longo poema que compõe esse canto intitulado “Biografia”. Assim, se esse poema de Jorge de Lima opera por meio da fala transpassada e habitada pelo silêncio, Dante Alighieri compreendia na “confusão das línguas” a reparação variável, falível e, assim, não menos perecível de um vazio que se instalou, de uma presença em negativo que se desdobrou com os episódios da Queda e da torre de Babel, nos homens e em suas línguas. Ou seja, conforme com os parágrafos do tratado dantesco, a confusão pós-babélica não teve origem na criação, por parte de Deus, da multiplicidade das línguas, senão mais antes no esquecimento, precisamente no olvido, por parte dos homens, da língua anterior – plena de sentidos –, edênica³⁷⁰.

absurdo – e repugnante – que qualquer outra coisa tenha sido nomeada pelo homem senão o Deus, uma vez que o homem foi criado por Ele e para Ele. No entanto, *como depois da transgressão cometida pelo gênero humano qualquer indivíduo começa a própria fala com um ai!*, é razoável que aquele que viveu antes tenha começado com uma expressão de alegria; e dado que não existe alegria fora de Deus – ela toda está em Deus –, e o próprio Deus é todo alegria, é cabível conceber que o primeiro falante [antes da Queda] deva ter dito primeiro e antes de tudo ‘Deus’”. Não deixa de ser interessante destacar que essa exclamação latina “heu” foi acolhida, em algumas leituras do trecho dantesco, como deriva etimológica – informe – do próprio nome de Eva, o qual foi percebido, em eco, na “verbalização” do choro dos bebês: “eeehuaaa!!!”.

³⁷⁰ Cf. ALIGHIERI, Dante. “De vulgari eloquentia [I, IX, 4]”, in: *Opere. Vol. I*. Milão: Arnaldo Mondadori, 2011, pp. 1220-1223 [grifo meu]: “Dicimus ergo quod nullus effectus superat suam causam, in quantum effectus est, quia nil potest efficere quod non est. Cum igitur omnis nostra loquela, preter illam homini primo concreatam a Deo, sit a nostro beneplacito reparata post confusionem illam que nil aliud fuit quam prioris oblivio, et homo sit instabilissimum atque variabilissimum animal, nec durabilis nec continua esse potest, sed sicut alia que nostra sunt, puta mores et habitus, per locorum temporumque distantias variari oportet”. Conforme uma tradução mais ou menos livre: “Dizemos então que nenhum efeito, como tal, supera a própria causa, porque nada pode produzir aquilo que já não seja. E uma vez que qualquer língua nossa, exceto aquela criada por Deus no primeiro homem, foi reconstruída a nosso beneplácito, após aquela confusão que não foi senão esquecimento da língua precedente; e uma vez que o homem é um animal instabilíssimo e mutabilíssimo; [essa língua nossa] não pode ser nem durável nem persistente,

Dessa maneira, caídos e lançados diante da impossibilidade de completar qualquer coisa com uma certeza absolutamente inabalável³⁷¹, os homens – esses inventores de deuses e Orfeus³⁷² – permanecem dispostos e se dispõem, eles mesmos, às rumações e às gagueiras, as quais, começando da corporalidade vivente, se desdobram e redobram em baba, em babelórios, em palavras esvaziadas de sentido unívoco, para, logo em seguida, incidirem sobre as matérias de onde emergiram com uma potência inquietante, ávida por aquele algo mais que escapa e, ao mesmo tempo, fissura – insistentemente inapreensível e pungente. Daí, portanto, que essa *Invenção de Orfeu* ainda pudesse receber de Jorge de Lima outros nomes como “Biografia total e não” – isto é, “total” se conta com os poderes reconstituidores do chefe de laboratório, i.e., Deus, Cristo; “não [total]” se, mesmo sem querer, se depara com os desdobramentos das contingências mais terrenas. Eis, afinal, um *experimentum linguae* que, oscilando entre aquele desejo de reconstituição e desastre do despedaçamento, promove um pensamento da pobreza que ronda essa experiência do “simples” fato de que os homens, com deus ou sem ele, falem – quando, com um trocadilho não de todo impertinente, as línguas se transmitem de bocas em bocas tal qual acontecia com as vicissitudes de Orfeu sem Eurídice, com sua lira suspensa diante do sentido, dos sentidos despedaçados.

mas tal qual as outras coisas humanas, como os costumes e os hábitos, [ela] necessariamente varia com a distância no espaço e no tempo”.

³⁷¹ Cf. DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, pp. 11-12: “A ‘torre de Babel’ não configura apenas a multiplicidade irreduzível das línguas, ela exhibe um não-acabamento, a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, da construção arquitetural, do sistema e da arquitetônica”. Por sua vez, Jacques-Alain Miller, na primeira de suas conferências portenhas em torno da lógica da vida amorosa [in: *Lógicas de la vida amorosa*. Buenos Aires: Manantial, 2009, p. 10] entende que a elaboração do mito babélico diz respeito à tentativa de suplementação do registro simbólico – do campo do Outro [A] enquanto tesouro dos significantes – em sua inescapável vertente não-toda, persistentemente incompleta [A].

³⁷² Se se recorda que o título “Invenção de Orfeu” foi sugerido por ninguém menos que Murilo Mendes talvez não seja um completo disparate trazer à discussão, por exemplo, o poema de abertura do livro *Convergência*, publicado em 1970 [in: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 625], ou seja, “Exergo”: “Lacerado pelas palavras-bacantes / Visíveis tácteis audíveis / Orfeu / Impede mesmo assim sua diáspora / Mantendo-lhes o nervo & e ságo-ma. // Orfeu Orftu Orfele / Orfnós Orfvós Orfeles”.

No estudo sobre o olvido das línguas, *Ecolalias*, Daniel Heller-Roazen recordava que uma instância de exclamação, derivando do latino *ex clamare*, indica e promove certo chamado – ou, se se preferir, certa vocalização – para alguém e para além de qualquer língua articulada, gramaticalizada com som e sentidos próprios, se não alheios ao equívoco³⁷³. Por sua vez, essas questões também se fazem entender em alguns trechos de *Il sacramento del linguaggio*, de Giorgio Agamben. Onde, logo de partida, ressalva-se que a referência àquela *arché* [gr. ἀρχή] não é capaz de trazer um dado, uma substância totalmente exata, senão um campo de correntes tensionado entre antropogênese e presente e que, desse modo, cede espaço à eventual intelecção dos fenômenos humanos. Aí também se assume que o espectro operativo, performativo não é senão aquele mais originário – e anárquico – veiculado pelas línguas; algo que, no tocante aos nomes e aos seus usos, sugere certa anterioridade da dimensão semiótica em relação àquela semântica³⁷⁴. Entretanto, na medida em que as palavras não são – em si mesmas, por si mesmas – manifestação de algo que se possa compreender imediatamente como verdadeiro ou falso, com este ou aquele sentido, Giorgio Agamben destaca inclusive uma efetividade daquilo que, na ordenação claudicante dos ditos, se configura como “veridicção” [it. *veridizione*]³⁷⁵ – ou seja, uma suplementação ritual, dependente das operações e performances que, recaindo sobre os sujeitos, formula esferas de consecução de efeitos palpáveis de verdade dita, de verdadeiramente dito, i.e., de veredicto. De certa maneira, isso permite pensar que “linguagem” é, antes de tudo, uma espécie de protoforma [al. *Urform*] – seguindo fora do tempo cronológico – daquele *ready-made* de Marcel Duchamp. Por outro lado, no gesto da veridicção, enquanto ele traz implicações mundanamente viscerais e espiritualmente abstratas, os nomes [lat. *nomina*] adquirem consistência de ponto de estofa diante daquela tão esperada completude que, na tradição mítica, atravessava os laços entre os homens e os deuses [lat. *numina*]³⁷⁶. Não por acaso, talvez: assim como se assinalou através da formulação dantesca em torno da dicção verdadeira de Adão, essa leitura de Giorgio Agamben aponta que um recurso ao nome do deus-pai – contendo ele, ou não, uma essência, uma promessa do divino, do Uno, do Todo – atua como protótipo das palavras que os homens colocam em

³⁷³ Cf. HELLER-ROAZEN, Daniel. *Ecolalias*. Campinas: Unicamp, 2010, p. 15

³⁷⁴ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Il sacramento del linguaggio*. Roma – Bari: Laterza, 2008, pp. 16, 65.

³⁷⁵ Cf. Ibidem, p. 78.

³⁷⁶ Ibidem, p. 62.

ato com um afeto “desejoso”, se não “esperançoso”, de produzir efeitos e desdobrar sentidos aparentemente não equívocos ou esvaziados, não fissurados ou despedaçados.

Se, tal qual entendo, os cantos da *Invenção* carregam consigo e, ao mesmo tempo, impulsionam as reverberações da falta, da presença em negativo – do nome da musa, mas também de “deus” – que, nas suas emergências inquietantes, se redobram justamente por meio das obliquidades e das atonicidades deícticas, do berro ruminado, das línguas gagas, dos versos babados, é possível que, no reverso convulsivo das estâncias, ainda se possa escutar uma evocação daquela clássica *imitatio Christi*, ou seja, da “imitação de Cristo”³⁷⁷. Ora, se, no transcurso do mito bíblico, *O Verbo* era reconhecido em sua unidade essencial, mas, face a face com as quedas edênica e babélica, ele se despedaçava com vocalizações de “100” sentidos, de “sem” sentidos, com chamados equívocos por onde, pouco a pouco, se engendrariam as inscrições do olvido, do esquecimento; por outro lado, com essa vinda do Cristo, *O Verbo* se fazia “carne” e, personificando um exemplo máximo, ele se lançava às promessas da reconstituição redentora da existência despedaçada entre *das Ding* e *caput mortuum* – na linguagem, por entre seus jogos e tramas. Mesmo assim, na medida em que essa primeira *parousia* parece demandar uma segunda e talvez, uma terceira, uma quarta... essa imitação do Cristo não se resolve apenas com uma simples remissão ao seu aparecer glorioso, de que ressuscitou no terceiro dia e sentou ao lado do Pai – como herdeiro ou chefe de milícia? Antes, no transcorrer de *uma vida...*, essa imitação também se desdobra em atuação inclusive teatral – “pantomímica”, se se preferir –, em atualização do momento mais humano, demasiadamente humano da infâmia e morte de Cristo – i.e., aquele instante infinitizado da *derelictio Christi*, do abandono de Cristo.

Os vestígios de uma das experiências mais acabadas dessa estância de veridicção podem ser encontrados na textualidade do místico

³⁷⁷ No texto da *Invenção de Orfeu*, há pelo menos duas indicações diretas, que vêm com duas glosas postas ao lado de dois versos do décimo sétimo poema do Canto X [pp. 899, 900; 457,459]: “suas mãos perfuradas imitávamos [*Imitação do Cristo*]”, “com essa face de claune e de deus triste” [*Imitação do Cristo! Seu Claune*]. Vale destacar que essa questão estava em formulação pelo desde muito cedo. Vide LIMA, Jorge de. “A mystica e a poesia” [in: *A Ordem*. Rio de Janeiro: Centro D. Vital, set. 1935, p. 221]: “A imitação da natureza não constitui poesia. O poeta imita o Creador. A natureza apenas informa o poeta. O poeta deforma, reforma a natureza e o mundo ante a força creadora do poeta se conforma com o que elle presente”.

espanhol Juan de la Cruz, que, enquanto se debatia na *noche oscura*, imitava seu Cristo naquela modulação do *mais ainda* sintomaticamente gozoso³⁷⁸. Porém, o interessante é que talvez os ecos das palavras de Juan de la Cruz também se façam ouvir por entre os versos da *Invenção de Orfeu* – assim como parece acontecer no seguinte trecho do trigésimo sexto poema do Canto I:

Doem-me as nuvens cobrindo o globo opaco,
a falência das coisas açoitadas,
a perpétua lamúria dos espaços,
a velhice do templo, essa procura
de entender o que é escuro como a noite
escura da razão perdida, como
a treva rubra dos desesperados.

Ah! o cansaço que vem do movimento
da memória insofrida e borrascosa,
do pensamento alerta com a alma tonta.
A alma aturdida diante da tormenta
prende-se à ventania como a um tronco.
A alma aturdida quer morrer, mas, ah!
recrudesce a tormenta e a alma não morre [36, I, pp. 672; 87].

Com isso, por que não entender que tal tonalidade assumida nessa “noite / escura da razão perdida”, nessa “alma aturdida” que – presa à “memória insofrida e borrascosa” – cansa e, no lamento de seu amor solitário, querendo morrer, sem morrer, reverbera algo da “dichosa ventura que [el alma] tuvo [...] en desnudez y purgación suya a la unión del amado”³⁷⁹? Talvez porque a “alma se goza de haber llegado al alto estado de la perfección”³⁸⁰ mesmo quando não encontra, visível e palpavelmente seu deus – sua Bem-Amada, para não esquecer os motores das buscas ~~heróicas~~ na textualidade limiana.

Na conformação que envolve mística e poesia ocorre uma colaboração de ao menos duas instâncias: linguagem e uso dela pelos cor-

³⁷⁸ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. “A imagem como rasgadura e a morte do deus encarnado”, in: *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 268: “Tratava-se, nem mais nem menos, de um *apelo ao sintoma*: exigir do corpo que fosse atingido, afligido, desconjuntado, quase aniquilado... em nome e por imitação de um mistério que falava do Verbo divino e da carne desse Verbo”.

³⁷⁹ CRUZ, Juan de la. *Obras de S. Juan de la Cruz*. Burgos: Tipografia de El Monte Carmelo, 1940, p. 31.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 798.

pos marcados pelas letras – essas manchas. Na leitura da textualidade de Juan de la Cruz, Giorgio Agamben também sublinhava que essa impossibilidade desdobrada – dublada – entre pequena morte habitual e aquela grande exótica, *in limine litis*, fazia da teologia mística uma verdadeira *teoalogia*³⁸¹. Isso porque, ao passo que aposta na opacidade e no desvanecimento da *derelictio Christi*, ela implicava inclusive uma experiência da presença que não se distinguia da ausência. De tal sorte que, nessa *teoalogia*, uma apropriação do objeto do conhecimento deslindava no absolutamente inapropriável e fugidio. Aliás, conforme destacou Fabián Ludueña Romandini, na apelação às instâncias mais extremadas da vontade de obedecer³⁸², essa assunção do verbo levaria aos casos em que os viventes repetem e atualizam, com seus consentimentos, não apenas as últimas palavras do Cristo pregado na cruz, senão especialmente suas últimas consequências: *Eli, Eli, lama sabachthani?* [Pai, pai, por que me abandonaste?] – uma das sentenças que ressoam por entre os versos do canto VIII da *Invenção de Orfeu*:

Não máscaras nos olhos. Nem simulo
nessa efusão de fronte espinhadas,
nesses peitos lanceados imitando,
nesse grito perdido: Pai, por que
nos abandonas, Pai, com essas coroas,
morrendo nesses leitos, e mofinos?

No meio de desertos habitados
temos cactos nos peitos transpirados,
nasceram flores sob os prantos mudos,
e eram flores de cálices amargos
que deram frutos todos com sementes
miniaturas de banais verônicas.

³⁸¹ Cf. AGAMBEN, Giorgio. “La notte oscura di Juan de la Cruz”, in: CRUZ, Juan de la. *Poesie*. Turim: Einaudi, 2004, p. VII.

³⁸² Cf. LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. “El misticismo como problema político: la ‘guerra de la noche oscura’ y las tribulaciones del demonio meridiano”, in: *Revue Moreana*, num. 177-178, vol. 46, Angers, 2009, p. 121: “tanto Moro como San Juan presentan una dialéctica sutil y compleja dado que no se trata meramente de un acto de sometimiento a un poder que, desde fuera, exige una condición *sine qua non* sino más bien, más profundamente, ninguna acción divina sería tampoco suficiente si no contara el sujeto con su voluntad de obedecer”.

Os heróis desse poema vivem soltos,
com a liberdade de escolher seus tectos,
e neles se abrigar ou se enforçar
ou ressoá-los com música de loucos
ou furar com a cabeça o céu sem traves,
mas pesado de estrelas e distâncias [VIII, pp. 818; 327].

Dáí que... essa insistência, essa consistência do “estar ao abandono” que se atualiza e, ao mesmo tempo, se presentifica no agora da vocalização de cada releitura traga consigo uma situação em que, até mesmo na *Invenção de Orfeu*, se apresenta novamente aquele ressoar do *desiderium* – da falta que um lampejo das estrelas não é capaz de encobrir³⁸³. Afinal, “os silêncios gritantes e os sóis mudos / povoam o subsolo dessas ilhas” [14, II, pp. 691; 119]. Assim, é possível que, no reverso da “veridicção” *teoalógica* e da conseqüente mortificação dos corpos – na pretendida afirmação do “eu” reconstituído –, se afigure algo como aquela *ateologia* que Giorgio Agamben fez notar por entre os versos de Friedrich Hölderlin – um dos primeiros que assinalou, sobre as penas dos viventes, um inquietante desmantelamento da certeza da vocação divina na timidez [al. *Blödigkeit*], no retraimento do solilóquio dos poetas³⁸⁴. Segundo esse filósofo italiano, tal *ateologia*, antes de indicar tão somente ateísmo ou denegação um tanto cínica do deus do momento, remete àquela “queda sonambúlica do divino e do humano rumo a uma zona incerta [...] achatada no transcendental, que [...] pode ser definida pelo eufemismo hölderliniano: ‘traição de tipo sagrado’”³⁸⁵. Em outras palavras, ao desdobrar tanto as faltas quanto aquelas presenças em negativo, em suma ao redobrar e transformar os ecos, as texturas da *Invenção de Orfeu* não fazem alusão restritivamente às instâncias em que os homens, inspirados pela divindade, por Cristo, retomam e reencontram uma plenitude redentora do verbo – do Uno, do Todo. Justamente pelo contrário. Essa inspiração vem, mais antes, como reverso da transpiração – às vezes, daquela “respiração”, daquela “piração” que assola... singular e pluralmente. Ou melhor, enquanto expõe um uso

³⁸³ Cf. ANTELO, Raúl. “O impossível de Maria Martins”, in: STIGGER, Veronica. *Maria Martins – Metamorfoses*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2013, p. 53.

³⁸⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”, in: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2011, pp. 13-48.

³⁸⁵ AGAMBEN, Giorgio. “Desapropriada maneira”, in: *A coisa perdida*. Florianópolis: UFSC, 2011, p. 29. Mas também cf. IDEM. *Il regno e la gloria*. Vicenza: Neri Pozza, 2007, pp. 260-262.

da fratura e, assim, faz ressoar as fissuras e os ocos daquele que ouve, esse texto limiano torna possível um pensamento de pelo menos duas outras dimensões decorrentes do silêncio e da equivocidade que rondam as palavras. Por um lado, trata-se do retorno inquietante em que se percebe que, no “subsolo dessas ilhas”, nem Deus nem Cristo têm – por si mesmos e/ou em si mesmos – nem boca nem ouvidos. Por outro, na medida em que – através da propagação das “músicas de loucos” pelos “céus sem traves” – torna considerável tanto uma implicação dos corpos e sujeitos na veridicção quanto certa capacidade de esses gestos engendram efeitos palpáveis sobre os chãos³⁸⁶, esse périplo da *Invenção* expõe algo do modo como os homens, aterrados em sua pequenez plena de fissuras, chegam até mesmo a inventar seus deuses e martírios. Precisamente com tal atravessamento de vida e mortificação – do vivente, do que resta e está aí –, face a face com as impossibilidades murmuradas – em ecos por cada metro –, talvez também se abra espaço para uma emergência de algo que, embora não sendo completa e totalmente novo, já não será mais do mesmo. Isso perpassa tanto as cisões do “eu” quanto do “nós”.

No repasto da *Invenção de Orfeu*, é possível que os gostos pareçam ausentes e até mesmo desmesurados. Isso, no entanto, não exclui certa capacidade de que as ausências possam se multiplicar em presenças sorrateiras a cada canto, estrofe ou verso. Algo disso já se configurava na passagem da novela *O Anjo* onde aquela evocação dos “sem-trabalho [que] formavam a antropofagia sem greves e sem reivindicações de classe” trazia consigo certa enumeração de uma pequena série de objetos constitutivos de um viver-junto cuja consistência extinta ali demandava um tanto de nostalgia: “Tacape. Arco. Flecha. Comunhões frequentes de carne cristã regadas de aluá e de mel de pau. Uns bem-aventurados”³⁸⁷. Não obstante, ao longo das cinquenta e nove estrofes

³⁸⁶ Cf. LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 21: “Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade”.

³⁸⁷ LIMA, Jorge de. *O anjo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 57. Anos antes, um dos poemas de Jorge de Lima, “Migração” – em torno da “retirância” de João Nordeste e sua mulher, Zefa, nome constante no livro *Novos poemas* [1929] – foi publicado justamente na *Revista de Antropofagia*, ano II, n. 14, jul. 1929 com a seguinte nota editorial: “Temos o prazer de informar a nossos prezados leitores que o poeta Jorge de Lima está em São Paulo. Realizador de poemas que a gente lê se babando de gosto, Jorge de Lima é simpatizante da Antropofagia. Nos deu para publicar o poema que segue. Do açougue. [E vem o poema] João Nordeste acordou cedo, de manhãzinha. / Chapelão

que compõem o trigésimo primeiro poema do Canto I da *Invenção*, esse gosto do gosto ausente se avoluma – como que tomando corpo – e produz soluços inesperados no passo a passo que enlaça tempos ou espaços aparentemente díspares. Invenção tem algo disso³⁸⁸. Trata-se de uma aparição ainda mais inquietante, que transborda em fabricação do índio para assombrar e tomar de assalto as memórias dos heróis, dos poetas – talvez, dos leitores mais desavisados:

Esquecidos dos donos, nós os bastos,
nós os complexos, nós os pioneiros,
nós os devastadores e assassinos,

no cocuruto, roupa de brim, borzeguim de vaqueta. / Adeus, cachorrinho Delegado! / Adeus, cavalinho, ‘Dois Contigo’! / Adeus Canna! / Adeus minha Serra! / Adeus, tudo o que não aprendeu a chorar! / João Nordeste leva a sua Zefa e a sua viola. / João Nordeste vai embarcar para São Paulo!”. Por outro lado, não deixa de ser interessante que em dada ocasião Oswald de Andrade tenha observado que o Brasil é uma república federativa cheia de árvores e gente dizendo adeus – agregaria ao sabor das veridicções limianas: a deus; há deus?

³⁸⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, pp. 21-22: “Uma invenção: um *evento* dos significantes [...] *Inventar* pode ser entendido em três acepções. *Imaginar*; imaginar a ponto de ‘criar’, como se costuma dizer. Depois, *fabricar*, isto é, abusar da imaginação, supercriar; em suma, mentir por engenhosidade, se não por talento. Usa-se ‘fabricar’ [*controuver*], embora erroneamente, no dizer de Littré – mas assim mesmo se usa –, no sentido de *desmentir*. Inventar, enfim, é achar, topar em boa hora com o choque da coisa, da ‘própria coisa’, chegar até ela, *inventire* – e desvendá-la, quem sabe? Inventar é uma espécie de milagre (aquele pelo qual a Cruz de Cristo foi desenterrada no templo de Vênus que se erguia sobre o Santo Sepulcro e depois, entre outras cruzeiras, foi ‘reconhecida’ por Santa Helena. milagre este que é celebrado como liturgia da chamada ‘invenção e exaltação da verdadeira cruz’. Entre corpo venéreo e crucificação das dores, o que se tentará é, precisamente, abrir parágrafos concernentes à reinvenção tardia de um ‘corpo cristão’...). Um milagre sempre *envenenado*, que abrange aqui, simplesmente, o criar, o imaginar, o abusar das imagens, o mentir e o desmentir – e o choque, enfim. Envenenado por quê? Eis o que escreve Nietzsche: ‘É assim que agimos, mesmo na presença dos acontecimentos menos comuns: inventamos a maioria deles e mal somos capazes de não assistir na condição de ‘inventores’ a um fenômeno qualquer. Tudo isso significa que, fundamentalmente e desde sempre, estamos *habitados* a *mentir*. Ou, para me exprimir em termos mais virtuosos e hipócritas, em suma, em termos mais agradáveis, somos muito mais artistas do que pensamos’. Pois bem, quatro páginas adiante, a questão de que se trata são os ‘acordos negociados com o pe-rigo que ameaça a pessoa por dentro...’”.

vamos agora fabricar o índio
com a tristeza da mata e a fuga da
maloca, com a alegria de caçar.

Vamos dar-lhe paciências de amansar
os bichos, de juntar as belas penas,
raízes, frutos; vamos abalar
com ele o chão da maloca, batucando.
Essa terra dançada, D. Manuel,
de ponta a ponta é toda de arvoredos.

É toda de arvoredos e de ar bom,
como o ar bom de Entre-Douro-e-Minho, e as águas
são muitas, infinitas, tudo dando,
dando peixe, lavando a carne nua,
lambendo os pés da selva embaraçosa,
a feição é ser parda, bons narizes.

Boas vergonhas nuas, boas caras
e bons Jeans de Lery contando as coisas.
Ausentamos recalques e pudores
e colares de dentes e de contas
para atrair as musas e as mãos d'água,
e adornos para os sexos merecidos [31, I, pp. 656-657].

Nessas estrofes iniciais, o encadeamento das sextilhas, ao voltar-se para a famosa “Carta a El-Rei D. Manuel”, de Pero Vaz de Caminha, não traz apenas parodia, mas especialmente uma reapresentação cuja acidez é tão corrosiva que chega até mesmo a desgastar a ironia que vicejava, por exemplo, nos poemas oswaldianos publicados em *Pau-Brasil* [1924]. Se, rebatido e repisado, o conteúdo da carta serviu praticamente como um fetiche em torno do qual se inscreviam as camadas de glosas, de gozações na partilha da vanguarda, o próprio Jorge de Lima revisitou a enumeração incluída no armazém dos “achamentos” vernáculos ao transformar um “Painel de Nuno Gonçalves” em matéria poética logo no livro com que o médico e escritor adentrava no Modernismo, ou seja, *Poemas* [1927]. Entretanto, esse procedimento de citação – de corte e montagem –, na fluidez e na plasticidade que permeia as séries, é potencialmente infinito; quer ele retome os textos dos viajantes, quer ele retorne às armas de Camões, às selvas selvagens de Dante, ele devém estratégia passível de ser percebida em muito mais de uma, duas, três passagens da pena de Jorge de Lima. E, assim, antes de permitir a conferência ou a averiguação do interesse das séries elaboradas a partir do

apresso conferido aos textos utilizados no corte e na montagem com essa ou aquela métrica, com essa ou aquela estética, o procedimento de citação torna especialmente considerável o uso de significantes em eco, bem como a produção de significados outros. Nesse sentido, a corrosividade marcada através dos adjetivos da primeira estrofe é multiplicada pela colocação dos verbos no presente do indicativo em quase todo o poema; enquanto isso, nos dois versos finais da segunda estrofe, emerge o eco abrupto da carta de Caminha – “essa terra dançada, D. Manuel”... Não haveria, portanto, como pensar que essa “fabricação do índio”, ao presentificar-se no agora da escritura e da leitura, é tão ou mais contemporânea que a apreensão que teve lugar no tráfico para as letras [de câmbio] dos modernos, dos Caminhas e Jeans de Lery? Ao olhar do sujeito paramentado com as vestes de herdeiro de Enéias, no fundo, não importa qual terá sido a realidade cosmogônica das terras e das gentes do admirável novo mundo, importa – e exporta – que ela terá encontrado um fim. No mergulho da Estrela Polar na constelação do Urubu³⁸⁹, cujas ondulações também remetem aos episódios da autotelia do Humano, “fabricação do índio” adquire, pelos versos, um sentido de “reificação”, i.e., de “bem” alienável: “as águas [...] tudo dando”, “dando peixe”, “boas vergonhas nuas”, “boas caras”, dando bons Caminhas, “bons Jeans de Lery” e boas parafernálias de intercâmbios das Metrôpoles e dos sexos.

Não obstante, esse sintagma “fabricação do índio” pode ser entendido através de um segundo modo. E, nesse caso, talvez não haja dúvidas de que terá sido um erro de português tentar a esquiva diante da vida espectral das imagens, da vida sensível e surreal das coisas – como se ela já não lhe tivesse fustigado os fundilhos desde muito tempo na estreita Lusitânia, na barbárie das luzes no mais aquém da Taprobana. Através da emergência reversiva da “fabricação do índio”, os ocos da carta de achamento carregam quase que inadvertidamente aquela instância de inescapabilidade de uma efetiva carta roubada lacaniana, cujos sentidos inquietantes se conformam no mais além do princípio do prazer [do texto e/ou dos sujeitos] – eles sempre estão aqui e ali, a olhos vistos, ao alcance das mãos. “Fabricação do índio”: por um lado, peça de Abusos e de exposições exotistas nas saletas de maravilhas – cantinhos obscuros, magazines, museus –, por outro, vivente falado que expõe aos vi-

³⁸⁹ Conforme as anotações apresentadas por Claude D’Abbeville, ainda no século XVII, os tupinambá se referiam à constelação do Urubu para designar um conjunto de estrelas que, tendo um desenho meio cordiforme, aparecia exatamente no tempo das chuvas.

vos olhos e ao alcance das mãos aquele caráter protético, demasiadamente protético nas bases da integridade do ser. De tal maneira que, o índio transformado em manequim e autômato, em inquietação libidinal dos sonhos heróicos e espectro do que poderá ter sido, no andamento seguinte do poema, também ressoam algumas outras significâncias no cerne da fala daquele que “falha”, por assim dizer, na língua do branco:

Nenhuma idéia exata possuímos
sobre origens de carnes e de sangues,
mas de mortes somente, mesmas caras
que vós, mesmos desejos, nós indígenas,
vós indígenas, nós madeiras mesmas,
decadentes corroídas, não pacíficas.

[...]

Vistosos os adornos do homem branco
pras bodas do Delfim com a Infanta Espanha,
eu peça pra pinturas e anarquias,
pra trovadores, angos, gafaréis,
eu mico de Nassau, *topinambou*,
sorô-bebé de insurreição, o nu.

Cravado de premissas e de olhares,
de holofotes e cines, eis teu índio,
grudado de tucanos e de araras,
operário sem lei e sem Rousseau,
incluído em dicionário filosófico,
metáfora, gravura, ópera, símbolo.

Utopia de santo e de sem-Deus,
teu índio, teu avô, teu deserdado
Adão, perfeito Adão sem teus pudores
falsos, consciências, dúvidas, receios,
Emílio bronco, pai de que Rousseau?
De que Montaigne? De que outra convivência?

Índio que te contém como moldura
guardando personagens obrigadas,
umas em redes, outras em gavetas,
em redomas de prata, umas vestidas,
outras despidas, umas tantas mortas,
retratos desbotados, faces idas.

Caveiras em museus; Pedro Segundo
vendo estantes, fantástico barbaças!
E ao lado as prateleiras com uma fauna
de peixes empalhados, irmãos gêmeos
de teu anfíbio índio mergulhado,
dissolvido nos rios e nas febres.

E sua muda fala com os das águas
que o rei jamais entende, fala seca
conservada nos alcoóis ou moquém
de sombra nas malocas devastadas
pelos filhos do rei. Catalogados
uns fiapos, umas tangas, uns chocalhos.
[...]

Moquém ruim, de carnes embricadas,
corrompido de terra e morticínios,
de aguardente, varíolas, vícios brancos
nós nascidos libertos, nós cativos,
nós cedidos, cedidas nossas ocas,
dissolvidas nos sangue de outras gentes.

[...]

Agora finalmente somos listas,
registros e folclores, todo-o-mundo,
papagaios em círculos concêntricos
ou círculos de Dantes orientais,
fábulas criamos asas, somos poemas,
outra vez papagaios, papagaios [31, I, pp. 659-665].

Entre “nós indígenas” e “vós indígenas”, a primeira estrofe da sequência talvez não exclua a consideração, *avant la lettre volée*, da máxima cunhada por Eduardo Viveiros de Castro segundo a qual “no Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é”³⁹⁰. Contudo, como fabricação de letras do índio fabricado com a manipulação perversa das letras “f” de fé, “r” de rei e “l” de lei, o fluxo que se configura traz para o centro da cena a lucidez do delírio inquietante, já não exata ou totalmente “lírico”, posto que algo escapa – como sem querer – dos sulcos da terra e da gente cultivada, da lira que se despedaça e da rima que aparece: “eu

³⁹⁰ Faz-se referência à famosa carta enviada pelo antropólogo à revista *Veja* em resposta à infeliz matéria sobre “a farra antropológica oportunista”. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/brasil/brasil-todo-mundo-indio-quem-nao>

mico de Nassau, *topinambou*, / sorô-bebé [³⁹¹] de insurreição, o nu”. Antes de indicar a pressa em conferir direta ou tão somente voz aos eventuais *homini sacri*³⁹² ou aos mortos produzidos com a aplicação do nefasto *ius exponiendi*³⁹³ constitutivo da História de aquém e de além-mar, a elocução desse “eu”, a elocução desse insurgente que pula de galho em galho – de texto em texto – pela *Invenção de Orfeu* indica a instância da *alienação*. Porém, aqui, ela tampouco fica restrita ao apontamento dos vórtices da relação visceral do operário, do *animal laborans* com o trabalho que se enlaça, por assim dizer, a reprodutibilidade técnica das imagens. Sim, é evidente que os cantinhos obscuros dos armazéns e magazines dos modernos estão em jogo quando, entre “nós” e “vós” – “vozes” – dos versos, emerge a *enumeração* dos holofotes e cines, das gravuras, óperas e símbolos, das gavetas e museus que contêm, apreendendo e expondo para o “fantástico barbaças”, bem como para seus herdeiros, as faces idas dos índios, seus retratos desbotados, suas caveiras. A questão é que, na convulsão e na repulsão feérica desses lugares e imagens, essa voz, por si mesma e em si mesma, não há – a fala é muda, como muda é a fala dos peixes empalhados. O rei e seus herdeiros não as entendem nem por decreto e, desse modo, em uma malíssima sorte de suplementação carregada do júbilo do gozo e do horror

³⁹¹ Cf. CUNHA, Euclides da *Os Sertões – Campanha de Canudos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 850: “O capuchinho Claude d’Abbeville que esteve no MA, no século XVII, identificou um chefe principal de uma das aldeias dos tapuias [sic], o qual levava nome de pássaro, *Serueue* [Sorobebe, segundo F. Varnhagen ou Serueue (*tupi*, ‘pássaro que carrega o filhote pelo ar’)]. Rodolfo Garcia, em nota ao livro do religioso, informa que na ‘História da colonização do Norte figura um principal potiguara chamado Corobabé ou Sorobabé, ou ainda Korobabé, que no Rio Grande do Norte, por intervenção dos padres da Companhia de Jesus, celebrou pazes com Manuel de Mascarenhas, em 1599 e em 1602’”. Entretanto, o nome em questão também diz respeito a uma localidade baiana, “corruptela de Sorobabel, lugar à margem direita do S. Francisco, próximo das localidades de Malhada Grande e Rodelas, BA. Haveria ainda que considerar, em meio a tantas especulações, que Sorobabel se assemelhe foneticamente a Zorobabel, também de uso corrente Zorobabé, o que eliminaria de uma vez a raiz indígena, mas criaria a possibilidade de se contemplar o lugar como antiga missão católica”.

³⁹² Cf. AGAMBEN, Giorgio “Homo sacer”, in: *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte, 2002, pp. 79-124.

³⁹³ Cf. LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. “Ius exponiendi”, in: *A comunidade dos espectros I. Antropotecnia*. Desterro: Cultura & Barbárie, 2012, pp. 15-100.

à própria barbárie, eles recorrem às metáforas, aos dicionários filosóficos.

Mas é com o destaque do nome “*topinambou*” que essa instância da alienação se apresenta reversiva e conversivamente enquanto “fala [que] muda” na fala daquele que falha na língua do branco em recordação dos “100” sentidos e dos “sem” sentidos. Aqui, assim como se observou em relação ao sintagma da “fabricação do índio”, também há pelo menos duas possibilidades de significação – ambas coexistentes, coextensivas. Na primeira delas, não obstante a morte e a extinção, o índio “mico de Nassau” – faceta [?] do anfíbio escreviente da ébria embarcação – mostra, com Jacques Lacan, que o eu “é o sintoma humano por excelência, é a doença mental do homem”,³⁹⁴ do “nós”. E, assim, na clareira aberta através do deslizamento dos mesmos significantes e do desmoronamento dos significados anteriores, a textualidade da *Invenção de Orfeu* se arrisca a delinear, verso a verso, um clamor cuja reverberação – aliás, marcadamente assombrosa: “*bou*” – incide sobre os contornos repotencializados de um “come teu Dasein” lacaniano³⁹⁵, pois “nenhuma idéia exata possuímos / sobre origens de carnes e de sangues, / mas de mortes somente”. E, de fato, a enumeração presente ao longo de todo o poema não faz referência a coisas quaisquer; pelo contrário, ela entra em contato com a dimensão daquilo que, ora por seu uso ora por suas capacidades, partilhou – em outro tempo – de um mundo outro, vivo, e que foi, na hora e na infinitização do encontro com o europeu, incluído com exclusividade, com uma imensa dose de exclusão de carne pulsante, no rol daquelas coisas cuja propriedade de vida não é outra que “ser estranha”,³⁹⁶ feita de pura exibição

³⁹⁴ LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 1 – os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 27.

³⁹⁵ Cf. IDEM. “O seminário sobre ‘A carta roubada’”, in: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 45.

³⁹⁶ Cf. COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Desterro: Cultura & Barbárie, 2010, p. 23: “Ser imagem significa estar fora de si mesmo, ser estrangeiro ao próprio corpo e à própria alma. Nossa forma adquire um ser diferente daquele natural, um ser que os escolásticos chamavam *esse extraneum*, ser estranho, ser estrangeiro. O ser das imagens é o ser da estranheza. Isso significa que as imagens não têm um ser natural, mas sim um *esse extraneum*: entre o corpo e o espírito, que dão lugar ao ser natural, há um ser estranho, estrangeiro [...] Tornar-se imagem, para toda forma, é fazer experiência desse exílio [...] em relação ao próprio lugar, em um espaço suplementar que não é nem o espaço do objeto nem o espaço do sujeito, mas deriva do primeiro e alimenta e torna possível a vida do segundo”.

fantasmagórica, espectral – imagens, *imagines*, “faces idas”. Para seguir com precisão o texto: esses bibelôs tão inanes quanto, às vezes, insurgentes e apavorantes foram dispostos naquela versão secular das estelas tumulares, isto é, os catálogos – “pelos filhos do rei. Catalogados / uns fiapos, umas tangas, uns chocalhos” de gente morta, extinta. Ora, citando Eduardo Sterzi, “catalogar pressupõe *katá*, prefixo denotador de regressão e completeza, e *logos*, mal tra-duzido [...] palavra. Catalogar é [então] definir, alcançar, regressivamente, o fim-começo das coisas pela integridade exaustiva da palavra”³⁹⁷.

Todavia, até esse ponto da abordagem da sintomatologia do eu-rei, do eu-filho-herdeiro-do-rei matador, reificador de “100” sentidos e de mais outros “sem” sentidos, restituidor de uma integridade só de palavras – ao vento povoado por matéria incinerada –, é possível que, até aqui, a exposição veiculada pelo poema carregue um influxo fantásticamente perverso. Ela, por assim dizer, nos arremessa no trânsito do gozo ora sádico, ora masoquista no face a face com o “moquém ruim”. Ela faz com que cada um de nós deguste, na própria carne, algo da destrutividade que acompanha as tentativas de apreensão do *Dasein* – pois “agora finalmente somos listas, / registros e folclores, todo-o-mundo”. Essa exposição, além do mais, permite que cada um de nós veja, ouça e toque algo do horror e também do pesar que pervive – “100”, “sem” sentidos – como eco velado na língua portuguesa que falamos ou... como oco “de carnes embricadas” nas paredes que nos abrigam.

No entanto, com o desejo de não encerrar o caso da “fabricação do índio” naquele cubículo da perversão, cabe passar para a segunda significação que se coagula em torno do nome “*topinambou*”. Estranho e, ao mesmo tempo, estrangeiro – não “indígena”, por assim dizer –, posto em itálico no próprio texto da *Invenção de Orfeu*, ele presentifica um modo alternativo de considerar, com Arthur Rimbaud, que o “eu é um outro”. Branco e índio, Caminha, Jean de Lery, Nassau, Serueue, tupinambá e... mais provavelmente se encontrem nesse “aí”, nesse “ai!” da metamorfose irreversível que se opera através do acolhimento da *imago* e da palavra – variáveis – que vêm de fora. Assim, quem sabe: a/há gente... “mico[s] *de*” outros, identificados, “desidentificados” aqui e ali. [A propósito, essa camada ulterior de legibilidade que se entranha nas adjacências do “*topinambou*” deslinda em um dos aspectos pontuados por Jacques Lacan na época da elocução “come teu *Dasein*” – ele

³⁹⁷ STERZI, Eduardo. “Coisas, e a morte que existe nelas. Murilo Mendes e o trabalho do poeta”, in: *Remate de males*, nº 32, jan/jun de 2012. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, p. 43.

vem com uma potência anedótica, mas não menos desastrosa, para alguns em algumas situações. Estando na impossibilidade de definir nem marcar inequivocamente, pelo étimo, os próprios fins, um ensimesmado homenzinho pergunta ao significante pelo seu sentido mais preciso e precioso. Eis a resposta:

Acreditas agir quando te agito ao sabor dos laços com que ato teus desejos. Assim, estes crescem como forças e se multiplicam em objetos que te reconduzem ao despedaçamento de tua infância dilacerada. Pois bem, é isso que será teu festim até o retorno do convidado de pedra que serei para ti, posto que me evocas³⁹⁸.]

A emergência das línguas, a intrusão delas sobre os corpos dos viventes do gênero *Homo*, tal qual diria aquele Giorgio Agamben de *Che cos'è un dispositivo?*, separa os homens irreparavelmente de seus primos símios e não para colocá-los em uma posição ontológica superior, como queria – ou quer – acreditar grande parte da filosofia e da teologia ocidental³⁹⁹. É possível que poucas vezes seja tão válido como nesse caso tal fluxo de versos: “nenhuma idéia exata possuímos / sobre origens de carnes e de sangues, / mas de mortes somente”. Aquém ou além da busca pela suma exatidão do ser, mas atentando para uma possibilidade de os discursos produzirem efeitos sobre as existências, essa questão ainda surgiu, com outros termos, em princípios do século XX, através das teorias freudianas das pulsões e da sua releitura por Jacques Lacan. Assim, na medida em que a condição de pertença de um vivente do gênero *Homo* a esse ou àquele grupo resta presa à fulguração emanada nos interstícios das cadeias significantes, do palavrório babélico, a propriedade desse ou daquele objeto para a satisfação das agitações corporais humanas perde consistência e, com isso, dilui-se o caráter inescapável dos eventuais “instintos” na variabilidade e na multiplicidade dos costumes – dos modos, das modas de ser, *zoôn endumata echon*, como considerou Emanuele Coccia⁴⁰⁰. Ou seja, para existir na e através

³⁹⁸ LACAN, Jacques. “O seminário sobre ‘A carta roubada’”, in: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 45.

³⁹⁹ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Che cos'è un dispositivo?* Roma: Nottetempo, 2006, p. 22.

⁴⁰⁰ COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Desterro: Cultura & Barbárie, 2010, pp. 77-79, 81: “se aquilo que vive é aquilo que tem pele, é porque vive apenas aquele que é capaz de relacionar-se com a própria aparência – a própria espécie [*specie*] – como uma faculdade e não como uma simples propriedade [...] Talvez chamemos de vida somente aquilo que pode relacionar-se consigo mes-

da esfera dos nomes e imagens que circundam, formulam a vida de seus congêneres, esse vivente um tanto quanto desnaturalizado está lançado à perda de uma parcela de seu prazer justamente em função da identificação às imagens refletidas em algum espelho que “situa a instância do *eu*, desde antes de sua determinação social, numa linha de ficção”⁴⁰¹, cuja estranheza encampa o meio de totalização, protética e ortopédica, do corpo incapaz de sentir-se inteiro [sente-se um, dois, três dedos tocando as teclas, uma perna cruzada sobre a outra, mas não se sente, de fato, o corpo todo]. Porém, essa alienação tampouco deixaria de ocorrer, por exemplo, na assunção das palavras vindas dos outros, dos babelismos que eles apresentam e com os quais, conforme a capacidade de eles engendrarem efeitos e mais afetos, os sujeitos vão enlaçando singularmente suas satisfações e traçando, produzindo, “poetando”, por assim dizer, suas vivibilidades – “nós nascidos libertos, nós cativos”, “eu mico de Nassau” e “eu *topinambou*”, nunca mais exatamente os mesmos, “outra vez papagaios, papagaios”. Dessa maneira, até mesmo a intrusão de um inesperado papagaio na famosa gravura de Albrecht Dürer – que expõe a manducação do fruto proibido por Adão e Eva – talvez pudesse fazer pensar justamente sobre esses aspectos e não apenas sobre aquele exotismo importado e exportado com as letras [de câmbio] dos Caminhos e demais Jeans de Lery [fig. 17].

Eis, por fim, que essa especialidade da *Invenção* talvez já não resida tão somente nos atos de retomada das épicas e líricas, mas especialmente no modo como, ao longo dos desdobramentos dos “100” sentidos e dos “sem” sentidos dos “nós” e dos “eus”, textos outros são remontados com uma vida tão estranha quanto ulterior e, por isso mesmo, capaz de tornar inescapável o não esquecimento de perguntas como “de que outra convivência” se trata quando se fala do cultivo dos mundos, das terras, dos homens. Assim, se, por um lado, surge a consideração de que “agora finalmente somos listas, / registros e folclores, todo-o-mundo, / papagaios em círculos concêntricos”, por outro, abre-se aquela diferença irreduzível da elocução “*topinambou*”: somos “fábulas

mo na forma de um *costume*, de uma *moda*: vivente é aquilo que não tem uma substância, mas que adere à própria substância apenas através de um costume, de uma moda. Vive apenas aquele que não tem um *ser*, mas apenas *modos* de ser [...] A roupa é um elemento propriamente humano. Biologicamente, uma boa definição do humano seria a de vivente capaz de vestir-se (*zoön endumata echon*). O homem é um animal que aprendeu a se vestir”.

⁴⁰¹ LACAN, Jacques. “O estádio do espelho”, in: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 98.

[e] criamos asas, somos poemas, / outra vez papagaios, papagaios”. De tal sorte que os deslocamentos disruptivos dos textos se revertem em palpabilidade, com textura, daquilo que Giorgio Agamben denominou *inoperosità* – potência da impotência cujos rastros, ademais, apontam uma possibilidade-de-não ser e possibilidade-de-não fazer tal qual outra. Daí que as graças ou gracejos eminentemente poiéticos da *Invenção de Orfeu* se configurem sem se restringir ao pensamento demasiadamente do poema ensimesmado: através dos procedimentos, das operações que arranjam despedaçamentos e, assim, apresentam significados diferidos, eles ainda trazem um tanto de sangue e de carne para suas especulações. Afinal, é com uma tal persistência do eco da muda fala, dos “sem” sentidos apagados, dos “100” sentidos reformulados, que aquela relação com as falhas devém capaz de mudança – pois já não se trata apenas de... necessariamente obliterar ou recusar impossibilidades que recaem sobre as origens dos sangues, os destinos das carnes, senão de assumir que, entre caos e selvas selvagens, ainda existe possibilidade de *uma vida...* outra.

Epílogo

Nem sempre o despedaçamento diagnosticado por Jorge de Lima se resolveu no clamor nem no apelo – na veridicção – da Bem-Amada ou do Cristo. Isso se percebe no trecho final de um artigo que o médico e escritor publicou sobre o frevo, quando ele apenas começava suas mostrações nas ruas do Rio de Janeiro, logo depois de ser transportado na memória corporal de um jovem folião:

Ainda muito saudosos do grande frevo, o jovem estudante que veio cavar a vida no Rio, começou involuntariamente a fazer o “corrupio” e a fingurar estupendos passos de “tesoura” num cordão carnavalesco que vinha pela Avenida no terceiro dia de Carnaval. A dança estranha interessou subitamente os foliões. Formou-se uma roda para ver o dançarino. Com os aplausos, o moço se desdobrou nas mais autênticas reviravoltas, fingindo riscar “peixeira”, passando “sebo nas canelas”, avançando de “chã de barriguinha” ao encontro de várias havaianas. Aí o excessivo menear de cabeça fez massagem na medula do dançarino transformado em anhangá girador, azougue vivo, roda de braço e de pernas. Um “corrupio” que ele produziu na ponta do pé, caindo em parafuso e concluindo uma capoeira imprevista estremeceu a grande massa. *O moço sentia a cabeça separada do tronco; e os membros multiplicados como os de um deus oriental* lhe transportavam as reverências do mundo que o crânio isolado e meio tonto apenas controlava. Mas houve um momento em que a paisagem começou a mudar assustadoramente, os foliões ficaram de cabeça para baixo formando como um diafragma que ora se apartava em torno de seus corruptions ora se alargava até as montanhas próximas. Foi neste momento que o levaram para a assistência, ensopado de suor e lágrimas⁴⁰².

Para que os despedaçamentos nos ritmos das paixões não se diluíssem apenas em palavras mortas – ou se não mortificantes –, é bem possível que algum haroldeano pronunciasse... “e começo agora e me meço aqui este começo e recomeço e remeço”. Por outro lado, pelo menos nas linhas dessa invenção, é outra coisa que se afigura – inclusive com outro modo de tomar as palavras. Por que não? Através dos erros e errâncias que perfizeram essa poética do despedaçamento de Jorge de Lima, tratou-se especialmente da chance de “voltar a partir”⁴⁰³. Por enquanto, “ouça”-se aquilo que Elza Soares cantou em seu último disco:

⁴⁰² LIMA, Jorge de. “Os ‘passos’ do frevo”, in: *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*. Num. 03. São Paulo: USP, 2002, p. 162.

⁴⁰³ LACAN, Jacques. *Meu ensino*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 86.

Coração do mar
É terra que ninguém conhece
Permanece ao largo
E contém o próprio mundo
Como hospedeiro

Tem por nome “se eu tivesse um amor”
Tem por nome “se eu tivesse um amor”
Tem por nome “se eu tivesse um amor”
Tem por nome “se eu tivesse um amor”

Tem por bandeira um pedaço de sangue
Onde flui a correnteza do canal do mangue
Tem por sentinelas equipagens, estrelas
taifeiros, madrugadas e escolas de samba

É um navio humano quente, negreiro do mangue
É um navio humano quente, guerreiro do mangue.



Fig. 17– DÜRER, Albrecht. “Adão e Eva” [1504]. *The complete engravings, etchings & drypoints of Albrecht Dürer*. Edição de Walter L. Strauss. Nova York: Dover, 1973, p. 86.

REFERÊNCIAS

... de Jorge de Lima

LIMA, Jorge de. *O destino higiênico do lixo no Rio de Janeiro* [1914]. Trabalho de conclusão de curso [Medicina]. Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

_____. *Dois ensaios*. Maceió: Casa Ramalho, 1929.

_____. “A mystica e a poesia”, in: *A Ordem*. Rio de Janeiro: Centro D. Vital, set. 1935, pp. 216-236.

_____. “Contra os heróis espetaculares”, in: *A manhã*, Rio de Janeiro, 12 de março de 1942, p. 04.

_____. “Memórias”, in: *A Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de maio de 1946, p. 04.

_____. *Rassenbildung und Rassenpolitik in Brasilien*. Rio de Janeiro: Getulio Costa, 1951.

_____. “Entrevista concedida a Paulo de Castro para o jornal carioca *Tribuna da Imprensa* [edição de 07 de junho de 1952]”, in: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 92-94.

_____. “Entrevista concedida a Marques Gastão para o jornal lisboeta *Diário da Manhã* [edição de 06 de janeiro de 1953]”, in: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 94-97.

_____. *Obra completa*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

_____. “Carta aos ‘Editores e Poetas A. Campos, H. Campos, D. Pignatari’”, in: *Revista Código*. Num. 11. Salvador, 1986, s/n.

_____. *Guerra dentro do beco*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

_____. *A mulher obscura*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. *O anjo*. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. *A pintura em pânico. Fotomontagens*. Curadoria de Simone Rodrigues. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2010.

_____. *Invenção de Orfeu*. Posfácio de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

... sobre Jorge de Lima

ANDRADE, Gênese. “Jorge de Lima e as artes plásticas”, in: *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*. Num. 03. São Paulo: USP, 2002, pp. 69-96.

ANDRADE, Mário. “Fantasias de um poeta”, in: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico. Fotomontagens*. Curadoria de Simone Rodrigues. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2010, pp. 19-20.

ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno. A lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: USP, 1997.

BANDEIRA, Antônio Rangel. *Jorge de Lima – o roteiro de uma contradição*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

BASTIDE, Roger. “Estudos sobre a poesia religiosa brasileira”, in: *Poetas do Brasil*. São Paulo: USP, Duas Cidades, 1997, pp. 103-149.

BERNANOS, Georges. *Brésil, terre d’amitié*. Organização de Sébastien Lapaque. Paris: La Table Ronde, 2009.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

BUSATTO, Luiz. *Montagem em Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural Edições, 1978.

CAMPOS, Augusto de. “Mário Faustino, o último *verse maker*”, in: *Poesia, Antipoesia, Antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978, pp. 39-48.

CAMPOS, Haroldo de. “Mário Faustino ou a impaciência órfica”, in: *Metalinguagens & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004, pp. 189-212.

CANDIDO, Antônio. “Revolução de 30 e a cultura” in: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, pp. 181-198.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. *Invenção de Orfeu: a ‘utopia’ poética na lírica de Jorge de Lima*, 2007. Tese (Doutorado em Teoria e

História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas.

CEREJA, William. “A queda ou o salto para o alto: o religioso na ficção de Jorge de Lima”, in: *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*. Num. 03. São Paulo: USP, 2002, pp. 97-124.

FARIAS, José Nivaldo de. *O surrealismo na poesia de Jorge de Lima*. Porto Alegre: PUCRS, 2003.

FAUSTINO, Mário. “Revendo Jorge de Lima”, in: *De Anchieta aos concretos*. Organização de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 216-295.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Motivos de Proteu”, in: *O espírito e a letra – estudos de crítica literária*. Vol. II. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 567-571.

MENDES, Murilo. “Invenção de Orfeu” [Orig. “Letras e Artes”, *A manhã*, Rio de Janeiro, 10 de junho de 1952], in: LIMA, Jorge de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 913-916.

_____. “A luta com o anjo” [Orig. “Letras e Artes”, *A manhã*, Rio de Janeiro, 17 de junho de 1952], in: LIMA, Jorge de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 916-919.

_____. “Os trabalhos do poeta” [Orig. “Letras e Artes”, *A manhã*, Rio de Janeiro, 24 de junho de 1952], in: LIMA, Jorge de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 919-922.

_____. “Nota liminar”, in: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico. Fotomontagens*. Curadoria de Simone Rodrigues. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2010, pp. 36-37.

MILLIET, Sergio. “Reflexões inatuais de muita atualidade”, in: *A manhã*. Rio de Janeiro, 02 de novembro de 1943, pp. 04.

PAULINO, Ana Maria (org.). *O poeta insólito. Fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: IEB/ USP, 1987.

_____. *Jorge de Lima. Poesia e pintura*. São Paulo: USP, 1995.

RICARDO, Cassiano. *Invenção de Orfeu e outros pequenos estudos sobre poética*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1974.

SIMÕES, João Gaspar. “Nota preliminar” [Prefácio à primeira edição de *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1952], in: LIMA, Jorge de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 609-622.

STERZI, Eduardo. “Invenção de Orfeu: uma epopéia moderna?”, in: *Organon. Revisitando o cânone. Questões de historiografia e crítica literária*. Vol. 15, num. 30/31. Porto Alegre: UFRGS, 2001, pp. 285-291.

TELES, Gilberto Mendonça. “Jorge de Lima e a geração de 1938”, in: RÉBAUD, Jean-Paul (org.). *90 anos de Jorge de Lima. Anais do II Simpósio de Literatura Alagoano*. Maceió: UFAL, 1988, pp. 109-149.

... *sobre teoria, poesia, crítica e não só*

- AGAMBEN, Giorgio. *Mezzi senza fine*. Roma: Nottetempo, 1996.
- _____. *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Turim: Bollati Boringhieri, 1998.
- _____. “Introduzione”, in: MANGANELLI, Giorgio. *Contributo critico allo studio delle dottrine politiche del '600 italiano*. Macerata: Quodlibet, 1999, pp. 07-18.
- _____. *Idea della prosa*. Macerata: Quodlibet, 2002.
- _____. *L'Aperto. L'uomo e l'animale*. Turim: Bollati Boringhieri, 2002.
- _____. “La «notte oscura» di Juan de la Cruz”, in: CRUZ, Juan de la. *Poesie*. Tradução para o italiano de Giorgio Agamben. Turim: Einaudi, 2004.
- _____. *Homo sacer I. O poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- _____. *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. 3 ed. Turim: Einaudi, 2006.
- _____. *Che cos'è un dispositivo?* Roma: Nottetempo, 2006.
- _____. *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*. Vicenza: Neri Pozza, 2007.
- _____. *La comunità che viene*. Roma: Bollati Boringhieri, 2007.
- _____. *O que resta de Auschwitz. O arquivo e a testemunha*. Tradução de Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- _____. *Il sacramento del linguaggio*. Roma – Bari: Laterza, 2008.
- _____. *Nudità*. Roma: Nottetempo, 2009.
- _____. *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*. Vicenza: Neri Pozza, 2010.
- _____. *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*. Roma – Bari: Laterza, 2010.
- _____. “Desapropriada maneira”, in: *A coisa perdida. Agamben comenta Caproni*. Organização e tradução de Aurora Fornoni Bernardini. Florianópolis: UFSC, 2011, pp. 25-40.
- _____. *Il fuoco e il racconto*. Roma: Nottetempo, 2014.

ALDOVRANDI, Ulisse. *Monstrorum historia cum paralipomenis historiae omnium animalium*. Bolonha: Typis Nicolai Tebaldini, 1642.

ALEMÁN, Jorge. *Para una izquierda lacaniana*. Buenos Aires: Grama, 2010.

ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia*. Milão: Mondadori, 2002.

_____. *Opere. Vol. I.* Organização de Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni. Milão: Arnaldo Mondadori, 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa.* Organização de Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

ANDRADE, Mário. *Poesias completas. Vol. I.* Organização de Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande.* 9 ed. São Paulo: Globo, 2007.

ANTELO, Raúl. “A (infinita) invenção do finito”, in: *UniLetras.* Vol. 25, num. 1. Ponta Grossa: UEPG, 2003, pp. 63-73.

_____. “A aporia da leitura”, in: *Ipotesi. Revista de estudos literários.* Vol. 07, num. 1. Juiz de Fora: UFJF, jan/jun 2003, pp. 31-45.

_____. “La teoria y sus ventosas I”, in: *Boletim de Pesquisa NELIC.* Vol. 5, num. 6/7. Florianópolis: UFSC, 2003, pp. 03-17.

_____. “Poesia e imagem”, in: *Gragoatá.* Vol. 11, num. 20. Niterói: UFF, 1º sem. 2006, pp. 115-126.

_____. “A hybris e o híbrido na crítica cultural brasileira”, in: *Literatura e Sociedade.* Vol. 12. São Paulo: USP, 2009, pp. 128-150.

_____. “O impossível de Maria Martins”, in: STIGGER, Veronica (org.) *Maria Martins. Metamorfoses.* São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2013.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Contos Breves – seguido de O Mago Apodrecido.* Tradução de Gonçalo de Barros Carvalho e Mello Mourão. Porto Alegre: L&PM, 1998.

ARISTÓTELES. *Poética.* 3 ed. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008.

AZEVEDO, Carlito. *Collapsus linguae.* Rio de Janeiro: Lynx, 1991.

BARTHES, Roland. *A câmara clara.* Tradução de Júlio C. Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O neutro.* Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATAILLE, Georges. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1936*. Tradução para o castelhano de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.

_____. “Arquitetura”. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes e João Camillo Penna, in: *Inimigo Rumor*. Num. 19. Rio de Janeiro – São Paulo: 7letras – Cosac Naify, 2º semestre de 2006 / 1º semestre de 2007, pp. 79-80.

_____. “A linguagem das flores”. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes e João Camillo Penna, in: *Inimigo Rumor*. Num. 19. Rio de Janeiro – São Paulo: 7letras – Cosac Naify, 2º semestre de 2006 / 1º semestre de 2007, pp. 88-93.

_____. “Proposições”, in: *Acephale*. Num. 2 [21 de janeiro de 1937]. Tradução de Fernando Scheibe. Desterro: Cultura & Barbárie, 2013, pp. 19-23.

_____. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Pequenos poemas em prosa. O spleen de Paris*. Tradução de Dorothee de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones 3. Tentativas sobre Brecht*. Tradução de Jesus Aguirre. Madri: Taurus, 1987.

_____. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. 7 ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Obras escolhidas II. Rua de mão única*. 5 ed. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. “Sobre o conceito de história”. Tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brandt. São Paulo: Boitempo, 2005, pp. 41-146.

_____. “A tarefa-renúncia do tradutor”. Tradução de Susana Kampf Lages. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia (org.). *A tarefa do tradutor, de*

Walter Benjamin: *quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale e Editora UFMG, 2008, pp. 66-81.

_____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011.

BENTO, Antonio. *Ismael Nery*. São Paulo: Gráficas Brunner, 1973.

BENVENISTE, Émile. *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee. Vol. II – Potere, Diritto, Religione*. Tradução para o italiano de Mariantonia Liborio. Turim: Einaudi, 2001.

BERGAMÍN, José. *La corteza de la letra. Palabras desnudas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1957.

_____. *La cabeza a pájaros*. Madri: Cátedra, 1984.

BÍBLIA. Português. *A Bíblia – Tradução Ecumênica*. Organização de Gabriel C. Galache. São Paulo: Loyola, 1996.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega. Vol. II*. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

BRETON, André. *Nadja*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas. Restituído à sua primitiva linguagem*. Edição de José da Fonseca. Paris: Livraria Europea de Baudry, 1846.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Teoria da poesia concreta*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. “dois dedos de prosa sobre uma nova prosa”, in: *Invenção*. Ano 3, num. 4. São Paulo: Obelisco, dez. 1964, p. 112.

_____. *Xadrez de estrelas*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. “Texto e história”, in: *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976, pp. 13-22.

_____. “O que é mais importante: a escrita ou o escrito? Teoria da linguagem em Walter Benjamin”, in: *Revista USP*. Num. 15. São Paulo: USP, set./out./nov. 1992, pp. 77-89.

_____. *Bere'shit. A cena da origem*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Galáxias*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2004.

CANGUILHEM, Georges. *La connaissance de la vie*. 2 ed. Paris: J. Vrin, 2006.

CAVALLETTI, Andrea. “Inoperosidade e atividade humana”, in: *Revista Cult*. Num. 180. São Paulo: Bregantini, jun. 2013. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2013/09/inoperosidade-e-atividade-humana/>

CERNICCHIARO, Ana Carolina. *Perspectivismo literário e neotenia: “Axolotl” e outras zoobiografias*, 2013. Tese [Doutorado em Literatura] – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

CLAIR, Jean. *Hubris. La fabrique du monstre dans l’art moderne. Homoncules, géants et acéphales*. Paris: Gallimard, 2012.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. Tradução de Theo Santiago. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

CLAUDEL, Paul. “Ma conversion. Contacts et circonstances”, in: *Œuvres en prose*. Paris: Gallimard, 1965.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Desterro: Cultura & Barbárie, 2010.

_____. *A coisa no pensamento*. Tradução de Diego Cervelin. Desterro: Cultura & Barbárie [no prelo].

COPPOLA, Horacio. *Luz, cedro e pedra. Esculturas do Aleijadinho fotografadas em Minas Gerais em 1945*. Curadoria de Luciano Migliaccio. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões – Campanha de Canudos*. Edição, prefácio, cronologia, notas e índices de Leopoldo M. Bernucci. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CUNIBERTO, Flávio. “Etimologia e mitologia do *daimon*”. Tradução de Diego Cervelin, in: *Boletim de Pesquisa NELIC*. Vol. 12, num. 17. Florianópolis: UFSC, 2012, pp. 108-119.

CRUZ, Juan de la. *Obras de San Juan de la Cruz*. 2 ed. Organização de Pe. Silverio de Santa Teresa. Burgos: Tipografia «El Monte Carmelo», 1940.

DANOWSKI, Deborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir?* Desterro: Cultura & Barbárie; Instituto Sócio-Ambiental, 2014.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. “Qu’est-ce que l’act de création?” [Paris, março de 1987].

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>.

_____. “A imanência: uma vida...”. Tradução de Alberto Pucheu e Caio Meira, in: *Terceira Margem. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*. Ano IX, num. 11. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004, pp. 160-164.

DERRIDA, Jacques. “Mallarmé”, in: AURY, Dominique (org.). *Tableau de la littérature française. Vol. III*. Paris: Gallimard, 1974, pp. 368-379.

_____. *Parages*. Paris: Galilée, 1986.

_____. “Che cos’è la poesia?”. Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. In: *Inimigo Rumor*. Num. 10. Rio de Janeiro: Edições 7letras, mai. 2001, pp. 113-116.

_____. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____. *Gramatologia*. 2 ed. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Demorar – Maurice Blanchot*. Tradução de Flavia Troccoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: UFSC, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailaor de soledades*. Tradução de Dolores Aguilera. Valência: Pre-textos, 2008.

_____. *¿Cómo llevar el mundo auestas?* Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010-2011.

_____. *Diante da imagem*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Invenção da histeria. Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

D'ORS, Eugenio. "Notas concretas y precisas", in: *Blanco y Negro* [edição de 15 de abril de 1928]. Madrid, pp. 33-36.

ERNST, Max. "Qual é o mecanismo da colagem?", in: CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. 2 ed. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996, pp. 432-433.

FAUSTINO, Mário. *O homem e sua hora & outros poemas*. Organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FINK, Bruce. *O sujeito lacanian. Entre a linguagem e o gozo*. Tradução de Maria de Lourdes Duarte Sette. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FER, Briony. "Surrealismo, mito e psicanálise", in: FER, Briony et alii. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. A arte no entre-guerras*. Tradução de Cristina Fino. São Paulo: Cosac Naify, 1998, pp. 170-249.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais. Curso no Collège de France (1974-1975)*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Vigiar e punir*. 26 ed. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2002.

FREITAS, Angélica. *Rilke shake*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

FREUD, Sigmund. *Obras completas. Vol. 1 [1886-1899]*. Tradução para o castelhano de José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1986.

_____. *Obras completas. Vol. 9 [1906-1908]*. Tradução para o castelhano de José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.

_____. *Obras completas. Vol. 12 [1914-1916]*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Obras completas. Vol. 14 [1917-1920]*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Obras completas. Vol. 18 [1930-1936]*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010,

_____. *Obras completas. Vol. 15 [1920-1923]*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Obras completas. Vol. 16 [1923-1925]*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Obras completas. Vol. 9. [1909-1910]*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *A interpretação dos sonhos*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. *Obras completas. Vol. 13 [1916-1917]*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *Obras completas. Vol. 17 [1926-1929]*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. X [1909]*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, s/d.

FUKS, Betty Bernardo. *O homem Moisés e a religião monoteísta – Três ensaios. O desvelar de um assassinato*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. *Obras completas*. 4 ed. Organização de Isabel Mille y Giménez e Juan Mille y Giménez. Madri: Aguilar, 1956, pp. 559-560.

GUTHRIE, William Keith Chambers. *Orpheus and Greek Religion. A study of the orphic movement*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

HEARTFIELD, John. *Fotomontagens*. Organização de Jorge Schwartz e Marcelo Monzani. São Paulo: Museu Lasar Segall, 2012.

HELLER-ROAZEN, Daniel. *Ecolalias. Sobre o esquecimento das línguas*. Tradução de Fabio Akcelrud Durão. Campinas: Unicamp, 2010.

_____. *Il tatto interno. Archeologia di una sensazione*. Tradução para o italiano de Giuseppe Lucchesini. Macerata: Quodlibet, 2013.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética – o sistema das artes*. 2 ed. Tradução de Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HEIDEGGER, Martin. “A coisa”, in: *Ensaaios e conferências*. 2 ed. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2001, pp. 143-164.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Organização de Ricardo Benzaquen de Araújo e Lília Moritz Schwarz. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HORÁCIO FLACO, Quinto. *Sátiras*. Tradução de António L. Seabra. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1948.

JESI, Furio. *Lettura del “Bateau ivre” di Rimbaud*. Macerata: Quodlibet, 1996.

JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 20 – mais, ainda*. 2 ed. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. *Televisão*. Tradução de Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

_____. *O Seminário. Livro 7 – a ética da psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

_____. *O Seminário. Livro 11 – os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. *Nomes-do-Pai*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. *Meu ensino*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. *O Seminário. Livro 23 – o sinthoma*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. *O Seminário. Livro 1 – os escritos técnicos de Freud*. 2 ed. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Betty Milan. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LEIRIS, Michel. “Le ‘caput mortuum’ ou la femme de l’alchimiste”, in: *Documents*. Ano II, num. 08. Paris, 1930, pp. 21-26.

LEONE, Luciana di. “Não entender, o canteiro de obras ou a pedagogia possível”, 2014. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=CnNethOtsB8>

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H. Romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LINK, Daniel. “Como se lê” in: *Como se lê e outras intervenções críticas*. Tradução de Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002, pp. 17-29

LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. *Homo oeconomicus. Marsilio Ficino, la teología y los misterios paganos*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2006.

_____. “El misticismo como problema político: la ‘guerra de la noche oscura’ y las tribulaciones del demonio meridiano”, in: *Revue Moreana*, num. 177-178, vol. 46, Angers, 2009.

_____. *A comunidade dos espectros I. Antropotecnia*. Tradução de Alexandre Nodari e Leonardo D’Ávila de Oliveira. Desterro: Cultura & Barbárie, 2012.

MASOTTA, Oscar. *Lecturas de psicoanálisis. Freud, Lacan*. Buenos Aires: Paidós, 2012.

MEILLASSOUX, Quentin. *Le Nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*. Paris: Fayard, 2011.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia e prosa completa*. Organização de Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. *Recordações de Ismael Nery*. 2 ed. São Paulo: USP, 1996.

MILLER, Jacques-Alain. *Lógicas de la vida amorosa*. Tradução de Graciela Brodsky. Buenos Aires: Manantial, 2009.

_____. “A salvação pelos dejetos”, in: *Perspectivas dos Escritos e dos Outros escritos de Lacan. Entre desejo e gozo*. Tradução de Vera Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, pp. 227-233.

_____. “Casamento homossexual: esquecer a natureza”. Tradução de Vera Avellar Ribeiro, in: *Opção Lacaniana Online*. Ano IV, num. 10, março de 2013, p. 03. Disponível em:

http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_10/Casamento_homoss exual.pdf

_____. *El ultimísimo Lacan*. Tradução para o castelhano de Stéphane Verley. Buenos Aires: Paidós, 2013.

MOKREJS, Elisabete. *A psicanálise no Brasil. As origens do pensamento psicanalítico*. Petrópolis: Vozes, 1993.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível. A decomposição da figura humana: de Bataille a Lautréamont*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Tradução para o castelhano de Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La marca, 2003.

NERY, Adalgisa. “Sabedoria”, in: *Revista do Brasil*. 3ª phase, ano II, num. 7. São Paulo, jan. 1939, pp. 28-29.

OLIVEIRA, Leonardo D’Ávila de. “Poesia e imantação”, in: SCRAMIM, Susana; LINK, Daniel; MORICONI, Ítalo (orgs.). *Teoria, poesia, crítica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, pp. 89-107.

_____. “Aqui existem dragões” [do autor], 2013.

_____. “Sobre a magnetita”, in: RIMBAUD, Arthur. *A primavera de Rimbaud – poesia latina*. Desterro: Cultura & Barbárie, 2014, pp. 83-123.

_____. *Ordenar o espiritual: letras e periodismo católico no Brasil (1928-1945)*, 2015. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

PASCAL, Blaise. *Pensées*. Paris: Gallimard, 1974.

PIVA, Roberto. *Obras reunidas. Um estrangeiro na legião. Vol. I*. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2005.

PLATÃO. *Crátilo*. Tradução para o castelhano de Claudia Mársico. Buenos Aires: Losada, 2005.

_____. *Íon*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

PLESSNER, Helmuth. “O problema da monstruosidade”, in: *Artefilosofia*, num. 07. Ouro Preto: UFOP, 2009, pp. 145-151.

POLIZIANO, Angelo. *Le Stanze, L’Orfeo e Le Rime*. Organização de Attilio Momigliano. Turim: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1921.

POUND, Ezra. *ABD da Literatura*. 11 ed. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

REGNAULT, François. “Claudel: o amor do poeta”, in: AUBERT, Jacques et alii. *Lacan o escrito, a imagem*. Tradução de Yolanda Vilela. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, pp. 105-160.

RIMBAUD, Arthur. “Carta a Paul Démeny escrita em Charleville em 15 de maio de 1871”. Disponível em:
<http://www.mariaritakehl.psc.br/conteudo.php?id=125>

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SANTOS, Elaine Cristina P. “Tradução e notas do mito de Orfeu no IV Canto de *As Geórgicas*”, in: *Todas as letras. Revista de língua e literatura*. Vol. 5, num. 1. São Paulo: Mackenzie, 2003, pp. 129-136.

SARDUY, Severo. *Obra completa. Tomo II*. Organização de Gustavo Guerrero e François Wahl. Madri, Barcelona, Lisboa, Paris, Cidade do México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Cidade da Guatemala, São José: ALLCA XX, 1999.

SCHMITT, Carl. *Scritti su Hobbes*. Tradução para o italiano de Gianfranco Niglio. Milão: Giuffrè, 1986.

_____. *Il nomos della terra nel diritto internazionale dello Jus Publicum Europaeum*. 4 ed. Tradução para o italiano de Emanuele Castrucci. Milão: Adelphi, 2006.

_____. *Teologia política*. Tradução de Elisete Antoniuk. Belo Horizonte: Del Rey, 2006.

SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente. História e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.

SEVILLA, Isidoro de. *Etimologías*. Edição de José Oroz Reta e Manuel Marcos Casquero. Madri: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.

SISCAR, Marcos. *O roubo do silêncio*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

STEINER, George. *Depois de Babel*. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: UFPR, 2005.

STERZI, Eduardo. “Coisas, e a morte que existe nelas. Murilo Mendes e o trabalho do poeta”, in: *Remate de males*, num. 32, jan/jun de 2012. Campinas: Unicamp, pp. 36-51.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética demonstrada segundo a ordem geométrica, e dividida em cinco partes, nas quais são tratados*. Edição bilíngüe. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SPITZER, Leo. *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*. Tradução para o italiano de Valentina Poggi. Bolonha: Il Mulino, 2009.

VLASTOS, Gregory. *O universo de Platão*. Tradução de Maria Luiza Monteiro Salles Coroa. Brasília: UNB, 1987.

VIRGÍLIO MARO, Públio. *Le Georgiche di Virgilio*. Tradução para o italiano de Clemente Bondi. Viena: Stamperia della vedova Alberti, 1800.

_____. *Eneida brasileira*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Campinas: Unicamp, 2008.

VITRAC, Roger. “L'enlèvement des Sabines”, in: *Documents*. Num. 06 [1930]. Paris: Jean-Michel Place, 1991, pp. 359-363.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. 5 ed. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2005.